00101969

BOMBAY BRANCH
OF THE
ROYAL ASIATIC SOCIETY
TOWN HALL, BOMBAY.

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 25 June, 2016

ÉLÉMENS

DE

LITTÉRATURE.

PAR M. MARMONTEL.

TOME SIXIÈME.

101969 a

X

PPC1

M. DCC. LXXXVII.

TABLE

Des articles contenus dans ce Volum[e]

Récitatif,	1
Reconnoissance,	21
Règles,	26
Révolution,	39
Rhétorique,	48
Rime,	110
Satire,	124
Simple,	140
Situation,	146
Sotise *ou* Sotie,	155
Stance,	158
Strophe,	176
Style,	189
Sublime,	2
Symbole,	2
Tempéré,	
Ton,	
Traduction,	
Tragédie,	
Tutoiement,	
Unité,	
Usage,	4
Vérité relative,	44
Vers,	45
Vraisemblance,	500

God
Fo 840
Tle
101969

00101969

ÉLÉMENS
DE
LITTÉRATURE.

R.

RÉCITATIF. Du côté du musicien, le *Récitatif* est l'espèce de chant qui approche le plus de l'accent naturel de la parole; & du côté du poète, c'est la partie de la scène destinée à cette espèce de chant.

Lorsqu'en Italie on imagina de noter la déclamation théâtrale, l'objet de la Musique fut, comme celui de la Poésie, d'embellir la nature en l'imitant, c'est-à-dire, de donner à la déclamation chantée une mélodie plus agréable pour l'oreille, &, s'il étoit possible, plus touchante pour l'ame que l'expression natu-

relle de la parole, ſans toutefois contrarier ni trop altérer celle-ci : en ſorte que la reſſemblance embellie fît encore ſon illuſion.

Le principe de tous les arts qui ſe propoſent d'imiter la nature, eſt que l'imitation ſoit quelque choſe de reſſemblant, & non pas de ſemblable.

L'imitation eſt donc un menſonge, ſoit dans le moyen, ſoit dans la maniere dont elle fait illuſion ; & ce qu'il y a de ſingulier, c'eſt que le témoignage confus que nous nous rendons à nous-mêmes que l'art nous trompe, eſt la cauſe du plaiſir ſenſible & délicat que nous éprouvons à être trompés. Il doit donc y avoir dans l'imitation une reſſemblance, afin que l'âme y ſoit trompée ; mais il doit y avoir en même temps une différence ſenſible, afin que l'âme s'aperçoive & jouiſſe confuſément de ſon erreur.

Ce n'eſt pas que la nature même, préſentée ſur un théâtre avec toute ſa vé-

lité, comme dans les combats de gladiateurs ou d'animaux, ne pût faire une sorte de plaisir, si en elle-même elle étoit assez belle ou assez touchante : mais ce plaisir seroit l'effet direct de la réalité, & non l'effet de la surprise que l'art nous cause quand nous admirons son adresse, & que, semblable à Galathée, il se cache, & se laisse encore apercevoir en se cachant.

Alternativement savoir & oublier que l'imitation est un artifice ; sentir à chaque instant le mérite de l'art, en le prenant pour la nature ; jouir par sentiment des apparences de la vérité, & par réflexion des charmes du mensonge ; voilà le composé réel, quoiqu'ineffable, du plaisir que nous font les arts d'imitation.

J'ai dit que le mensonge étoit tantôt dans le moyen, tantôt dans la manière dont s'opéroit l'illusion : dans le moyen, lorsque, par exemple, la peinture, avec une toile & des couleurs, imite des con-

tours, des reliefs, des lointains, &c.; dans la manière, lorsque le moyen de l'art & celui de la nature sont les mêmes, & que l'art ne fait que le modifier d'une manière qui lui est propre, & qui donne de l'avantage à l'imitation sur le modèle. C'est ainsi que la Tragédie s'exprime en vers & d'un ton plus élevé que ne le fut jamais le ton de la nature; c'est ainsi que la Comédie réunit dans un seul caractère plus de traits de ridicule, & dans une seule action plus d'incidens & de rencontres singulières, que le même espace de temps ne nous en eût fait voir dans la réalité; c'est ainsi enfin que, dans l'Opéra, on a permis de porter la licence de la fiction jusqu'à faire parler en chantant.

De même tous les arts d'imitation ont leurs *données*; & les seules conditions qu'on leur impose sont l'illusion & le plaisir.

S'il est donc vrai que le chant, comme les vers, embellisse l'imitation de la pa-

role ; sans détruire l'illusion ; on auroit tort de se refuser au nouveau plaisir qu'il nous cause : ce ne sera jamais un peuple doué d'une oreille sensible qui se plaindra qu'on lui parle en chantant.

Les italiens ont trouvé dans cette licence une source intarissable de sensations délicieuses ; & leur imagination, assez vive pour être encore séduite par une imitation éloignée de la nature, n'a presque pas mis de bornes à la liberté accordée au musicien.

Les françois jusqu'ici ont été plus sévères, par la raison peut-être que leur imagination est moins vive, ou leur organe moins sensible.

Cependant, chez les italiens mêmes, l'art, timide dans sa naissance, se tint le plus près qu'il lui fut possible de la nature. Le *Récitatif*, c'est-à-dire, une déclamation notée & non mesurée, ou quelquefois seulement accompagnée par la symphonie, & avec elle soumise aux lois de la mesure & du mouvement, fut d'abord tout ce qu'on osa se permet-

tre : dans la ſuite on fut plus hardi.

Or de ſavoir s'il falloit s'en tenir à cette première ſimplicité, ou juſqu'à quel point l'art pouvoit s'étendre & s'éloigner de la vérité, à condition de l'embellir ; c'eſt un problême que la ſpéculation ne peut réſoudre, mais dont l'expérience & le ſentiment, chez les différens peuples du monde, nous donnent la ſolution.

La ſcène déclamée eſt ce qu'il y a de plus reſſemblant au ton naturel de la parole. La ſcène chantée ſans accompagnement & ſans meſure, eſt ce qui approche le plus de la déclamation. Le récit obligé s'en éloigne un peu davantage, ſoit parce qu'il eſt accompagné, & que cette alliance de la ſymphonie avec la voix n'a point de modèle dans la nature, ſoit parce qu'il eſt meſuré, & que l'expreſſion naturelle de nos penſées & de nos ſentimens ne l'eſt pas. Enfin l'air eſt encore une imitation plus altérée, plus éloignée de la vérité ; car la rondeur, la ſymétrie, & l'unité du chant ne reſſemblent que de très-loin aux

modulations libres & naturelles de la voix.

Si donc on ne cherchoit dans l'expression musicale que la vérité de l'imitation, & si, pour produire l'illusion, il falloit que l'imitation fût fidèle; il n'y auroit aucun doute que la Musique la plus parfaite ne fût le simple *Récitatif*; & ce *Récitatif* lui-même, moins naturel que la déclamation, n'en eût pas dû prendre la place.

Mais dans l'imitation, on ne cherche pas seulement la vérité; on y désire, comme je l'ai dit, la vérité embellie, c'est à dire, une impression plus agréable que celle de la vérité même, ou de son exacte ressemblance : il s'agit donc ici d'un calcul de plaisirs.

Ne demandez-vous qu'à être émus par le tableau le plus frappant d'une action pathétique ? fuyez loin du théâtre où l'on chante, & allez à celui où des acteurs habiles donnent aux passions leur accent naturel : une voix étouffée, une voix déchirante, les gémissemens, les cris, les sanglots d'un Brisard, d'une

Dumeſnil, vous feront plus d'illuſion & une impreſſion plus profonde, que les éclats de voix d'une Le Maure, ou que les ſons mélodieux d'une Fauſtine ou d'un Farinelli; & à l'avantage de l'expreſſion ſe joindra celui d'un poème où le génie, n'étant gêné ſur rien, n'a eu rien à ſacrifier. *Voyez* LYRIQUE.

Mais voulez-vous joindre, au plaiſir d'être ému d'étonnement, de crainte, ou de pitié, celui d'avoir l'oreille agréablement affectée par une ſucceſſion ou par un enſemble de ſons touchans, de ſons harmonieux? allez au théâtre où l'on chante, & demandez à ce théâtre que l'art du chant y ſoit porté au plus haut degré d'expreſſion & de charme.

Qu'on ſe rappelle donc ce qu'on s'eſt propoſé, lorſque de la Tragédie on a fait l'Opéra: on a voulu jouir à la fois des plaiſirs de l'eſprit, de l'âme, & de l'oreille. Il a donc fallu d'abord que la déclamation fût, non ſeulement expreſſive, mais encore mélodieuſe; & tant qu'on n'a pas eu d'autre chant que le

Récitatif, on a eu raiſon de le rendre le plus chantant qu'il a été poſſible : de là les cadences, les ports de voix, les tenues, les prolations que les françois y ont introduites pour y faire briller l'organe d'un Muraire, ou d'une Le Maure.

Les italiens, au contraire, ſe ſont fait un *Récitatif* dénué de tout ornement. Ils n'ont pu noter les accens inappréciables de la parole; mais la voix des chanteurs habiles a ſu ajouter à la note, des inflexions, des liaiſons, des nuances de ſons, pour m'exprimer ainſi, qui ont rapproché, autant qu'il eſt poſſible, les accens de la mélopée de ceux de la ſimple déclamation : par-là ils ont rendu leur *Récitatif* le moins chantant qu'il pouvoit l'être. Mais en revanche ils y ont mêlé des morceaux d'un caractère plus marqué & d'une expreſſion plus énergique. Dans ces morceaux qu'ils appellent *Récitatif obligé*, la meſure & le mouvement ſont preſcrits : la ſymphonie, qui accompagne la voix, la ſoutient & la fortifie; elle fait plus, elle devient un

nouvel organe de la penſée; & dans les ſilences même de la voix, elle y ſupplée par l'expreſſion de ce qui ſe paſſe au dedans de l'âme, ou, pour ainſi dire, autour d'elle.

Mais, dans le courant de la déclamation, les italiens & les françois avoient également ſenti que toutes les fois que la nature indiqueroit des mouvemens plus décidés, des inflexions plus ſenſibles, il falloit ſaiſir ce moment pour rompre la monotonie du récit ou du dialogue, par un chant plus marqué, qui ſe détacheroit du *Récitatif* continu, & qui, ſaillant & iſolé, réveilleroit l'attention de l'oreille, en lui offrant un plaiſir nouveau: de là ces chants phraſés & cadencés que Lulli & les italiens de ſon temps employoient dans la ſcène. Mais quel charme pouvoient avoir des airs le plus ſouvent tronqués & mutilés, ou renfermés dans le cercle étroit d'une phraſe ſimple & conciſe, n'ayant pour tout caractère qu'un mouvement lent ou rapide, ou qu'une ſucceſſion de ſons dé-

tachés ou liés ensemble, tantôt plus adoucis & tantôt plus forcés, presque toujours sans mélodie, sans agrément dans le motif, sans précision dans la mesure, sans symétrie dans le dessin ?

Jusques-là il est au moins très-douteux que la déclamation eût gagné à être chantée : car du côté de la nature, elle avoit évidemment perdu de son aisance, de sa rapidité, de sa chaleur, & de son énergie ; & du côté de l'art, qu'avoit-elle acquis pour compenser toutes ces pertes ?

Mais dès que le chant périodique & symétrique fut inventé, tout le prix, tout le charme de la Musique fut senti ; l'âme connut tout le plaisir que pouvoit lui apporter l'oreille ; l'Italie & l'Europe entière ne regrettèrent plus rien.

La France elle seule continuoit à s'ennuyer d'une Musique monotone, qu'elle applaudissoit en bâillant, & qu'elle s'obstinoit par vanité à faire semblant de chérir. Non seulement elle dédaignoit de connoître cette forme d'airs périodiques dont

Vinci étoit l'inventeur, & que Leo, Pergolèse, Galluppi, Jumelli, avoient porté à un si haut degré d'expression & de mélodie ; mais ce *Récitatif* obligé, cette déclamation passionnée, énergique, où Porpora avoit excellé, nous étoit encore étrangère : l'orchestre étoit chez nous le seul acteur qui connût la précision des mouvemens & de la mesure ; encore l'oublioit-il lui-même, forcé d'obéir à la voix. Le charme & le pouvoir du chant nous étoient inconnus au point qu'on attachoit à des accompagnemens sans dessin le grand mérite de l'artiste, & que l'on faisoit consister l'excellence de la Musique dans les accords. C'est presque uniquement à cette partie subordonnée que le célèbre Rameau appliquoit son génie, & qu'il a dû tous ses succès. Le don d'inventer les dessins, de les développer, de les varier avec grace, & d'assortir au même caractère la mélodie & le mouvement, en un mot, le don de la pensée musicale, le seul auquel les italiens attachent le nom de *génie*, Rameau

en faisoit peu de cas, & ne daignoit l'employer qu'à ses airs de danse, dans lesquels il a excellé : injuste envers lui-même, il se glorifioit de son savoir & de son art, & méconnoissoit son génie. Combiner les accords est le travail de l'homme habile; les choisir, savoir les placer, est le travail de l'homme de goût. Inventer des chants analogues au sentiment ou à la pensée, & dont la modulation variée dans sa belle simplicité enchante à la fois l'âme & l'oreille; voilà l'inspiration qui, dans le musicien, répond à celle du poëte, & c'est ce qui, dans notre Musique vocale, a été presque inconnu jusqu'à nous.

Cependant, comme on ne sauroit prendre sincèrement du plaisir à s'ennuyer, on juge bien que les françois n'épargnoient rien pour se déguiser à eux-mêmes la fatigante monotonie de leur Musique vocale. Les faux agrémens qu'ils y mêloient, aux dépens de l'expression, se multiplioient tous les jours; quelques belles voix ayant excellé, les unes à

former des cadences brillantes, & les autres à déployer des sons pleins & retentissans, le besoin d'aimer ce qu'on avoit, & l'habitude qu'on s'étoit faite insensiblement d'admirer ce qui étoit difficile & rare, enfin l'émotion physique de l'organe auquel une belle voix plaît comme une cloche harmonieuse, cette émotion que l'on croyoit être, sur la foi d'un long préjugé, le dernier degré de plaisir que pouvoit faire la Musique, en imposoit à une nation qui ne connoissoit rien de mieux.

Mais jusqu'à ce que des hommes bien organisés & doués d'une ame sensible aient réellement trouvé le beau, ils éprouvent une inquiétude secrète & confuse qu'aucune espèce d'illusion ne peut calmer : de là les efforts, les dépenses, & toutes les ressources inutiles qu'on a si long-temps employées pour sauver les françois du dégoût de leur Opéra : diversité dans les poèmes, multiplicité des machines, magnificence vraiment royale, comme l'appelle La Bruyère, dans les

décorations & les vêtemens, usage immodéré des danses, jusqu'à faire disparoître l'action théâtrale pour ne plus voir que des ballets, multitude presque innombrable de jeunes beautés assemblées pour en décorer le spectacle; que n'a-t-on pas mis en usage? & ce théâtre a toujours été le seul dont les entrepreneurs, successivement ruinés, n'ont pu soutenir la dépense dans ce même Paris, où, sans secours & presque sans moyens, on a vu fleurir le théâtre des vaudevilles.

La cause de cette décadence continuelle de l'Opéra françois n'est autre que le dégoût invincible qu'on aura toujours pour une Musique dénuée de chant. Le *Récitatif*, quel qu'il soit, réduit à sa simplicité monotone, fatiguera toujours l'oreille; le *Récitatif* obligé, quelque expression que l'on donne à l'harmonie qui l'accompagne, quelque énergie qu'elle ajoute aux accens dont il est formé, ne répandra jamais dans la scène assez de variété, d'agrémens, & de charmes; les chœurs multipliés se détruiront l'un l'au-

tre, & ne ſeront plus que du bruit; les danſes prodiguées deviendront inſipides, comme tous les plaiſirs dont on a la ſatiété

A ce ſpectacle, un ſeul moyen de plaire, toujours varié, toujours ſenſible, toujours inépuiſable dans ſes reſſources, c'eſt le chant : parce qu'il prend toutes les formes du ſentiment & de la penſée; qu'en même temps qu'il flatte l'oreille, il touche l'ame; qu'il parle à l'eſprit comme aux ſens; & que dans ſa période il réunit le double avantage de faire attendre, déſirer, & jouir. Tel étoit le pouvoir que les anciens attribuoient à la période oratoire : & ſi l'art de tenir l'eſprit ſuſpendu, dans l'attente de la penſée, avoit ſur eux tant de puiſſance, qu'il leur faiſoit conſidérer l'orateur comme tenant enchaînées les oreilles de tout un peuple; que penſer de l'art du muſicien qui exercera le même empire, non pas ſur l'eſprit, mais ſur l'âme, & qui ſaura donner le même attrait à l'expreſſion du ſentiment ?

Concluons que la partie eſſentielle de

la Musique c'est le chant : que le *Récitatif* simple en est la partie foible : que le *Récitatif* obligé, qui, dans les mouvemens rompus & tumultueux des passions, peut emprunter de l'harmonie tant d'énergie & de puissance, n'est pourtant pas ce qu'on désire le plus vivement, & dont on se lasse le moins : que c'est de la beauté du chant périodique & mélodieux que l'âme & l'oreille sont insatiables ; & que par conséquent le poète qui écrit pour le musicien, doit regarder la partie du *Récitatif* simple comme celle qui exige le style le plus rapide, afin que l'oreille, impatiente d'arriver au chant, ne se plaigne jamais qu'on l'arrête au passage ; la partie du *Récitatif* obligé, comme celle qui demande à être employée avec le plus de sobriété, afin que le sentiment de l'harmonie ne soit point émoussé par la fatigue de n'entendre que des accords sans dessein ; & la partie du chant mélodieux & fini, comme celle dont la distribution doit être son premier objet, afin que le charme de la

mélodie, le vrai plaiſir de ce ſpectacle, ſe reproduiſe ſous mille formes, & que, s'il altère la vérité de l'expreſſion naturelle, ce ne ſoit que pour l'embellir.

Telle doit être, je crois, l'intention commune du poète & du muſicien : & ſi jamais elle eſt remplie dans l'Opéra françois, comme il eſt sûr qu'elle peut l'être (le ſuccès l'a prouvé) ; c'eſt alors que le preſtige de la Muſique, joint à celui de la Peinture, des fêtes, & du merveilleux qu'y répandra la Poéſie, fera de ce ſpectacle un véritable enchantement.

Mais juſques-là, qu'on ne ſe flatte pas de nous faire goûter un *Récitatif* pur & ſimple ; ce ne ſeroit pas pour l'oreille un plaiſir digne de compenſer celui d'une déclamation naturelle & d'une poéſie affranchie des contraintes de la Muſique. Nous permettons à l'Opéra une déclamation notée, parce que la ſcène parlée trancheroit trop avec le chant ; mais ce n'eſt que dans l'eſpérance & en faveur du chant, que nous conſentons qu'on altère la décla-

mation naturelle : c'eſt là le pacte du théâtre lyrique. Qu'il nous faſſe donc entendre ce qu'il promet, de beaux airs, des duo touchans, des morceaux de peinture & d'expreſſion, où tout le charme de la mélodie & toute la puiſſance de l'harmonie ſe réuniſſent & ſe déployent. Non ſeulement alors nous permettons au *Récitatif* de ſe dégager des ports de voix, des trils, des cadences, des prolations, &c.; mais nous exigeons qu'il renonce à tous ces ornemens futiles, & qu'auſſi ſimple, auſſi vrai, auſſi courant qu'il ſera poſſible, il ne faſſe que rapprocher, par un peu plus d'analogie, la déclamation de la ſcène, de ces morceaux de chant qu'elle doit amener. Le chant eſt la partie eſſentielle & déſirée de l'Opéra; le *Récitatif* en eſt une partie tolérée, comme indiſpenſable : il faut paſſer par-là pour arriver à ces endroits délicieux où l'oreille & l'ame ſe promettent de s'arrêter & de jouir : mais le chemin leur paroîtra long ſi leur eſpérance eſt trompée, & l'intérêt de l'action la plus vive aura lui-même

bien de la peine à nous ſauver de l'impatience & de l'ennui. *Voyez* AIR, CHANT, LYRIQUE.

Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, l'expérience en a confirmé les principes par des ſuccès multipliés : elle m'a ſur-tout affermi dans l'idée où j'étois que, pour le ſimple *Récitatif*, le ſtyle nombreux & périodique de Quinault eſt préférable au ſtyle concis de Métaſtaſe. Je m'étois aperçu que les fréquens repos de ces petites phraſes coupées rendoient la marche du *Récitatif* peſante & monotone : peſante, à cauſe des repos trop fréquens ; monotone, en ce que la Muſique a très-peu de moyens de varier ſes cadences finales : & pour éviter l'un & l'autre de ces défauts, j'ai eſſayé de ſoutenir le ſens, & de donner au ſtyle plus de liaiſon & plus d'aiſance. Cet eſſai, que j'ai fait dans l'opéra de *Didon* & dans celui de *Pénélope*, m'a réuſſi au delà même de mon attente. Le muſicien, n'ayant plus à s'arrêter à chaque inſtant, s'eſt développé plus à ſon aiſe ;

la phrase, articulée & soutenue par des accens plus sensibles, plus variés, a pris en même temps plus de rapidité, de chaleur, & de véhémence. L'actrice admirable qui a joué les rôles de Didon & de Pénélope, s'est sentie plus entraînée par l'impulsion de ce style ; elle n'a eu qu'à se livrer, pour exprimer à grand traits les sentimens dont elle étoit remplie ; & de là cette facilité, ce naturel, cette expression à la fois si simple & si tragique, qui fait regarder le *Récitatif* de ces opéra comme le plus vrai, le plus sensible, le plus parfait qu'on ait entendu sur aucun théâtre du monde.

RECONNOISSANCE. Dans le Poème épique & dramatique, il arrive souvent qu'un personnage ou ne se connoît pas lui-même, ou ne connoît pas celui avec lequel il est en action ; & le moment où il acquiert cette connoissance de lui-même ou d'un autre, s'appelle *Reconnoissance*. C'est ainsi que, dans le poème du Tasse, Tancrède reconnoît Clorinde

après l'avoir mortellement bleſſée ; c'eſt ainſi que, dans *la Henriade*, d'Ailly, le père, reconnoît ſon fils après l'avoir tué de ſa main ; c'eſt ainſi que, dans *Athalie*, cette reine reconnoît Joas ; que, dans *Mérope*, Egiſte ſe connoît lui-même, & que Mérope le reconnoît ; que, dans *Iphigénie en Tauride* & dans *Œdipe*, Iphigénie & ſon frère Oreſte, Œdipe & Jocaſte, ſa mère, ſe reconnoiſſent mutuellement, & que chacun d'eux ſe connoît lui-même.

On voit, par ces exemples, que la *Reconnoiſſance* peut être ſimple ou réciproque, & que des deux côtés, ou d'un ſeul, ce peut être ſoi que l'on reconnoiſſe ou un autre, & ſoi en même temps.

On peut conſulter la Poétique d'Ariſtote & le Commentaire de Caſtelvetro ſur ces différentes combinaiſons de la *Reconnoiſſance*, & ſur les manières de la varier, ſoit relativement à la ſituation & à la qualité des perſonnes, ſoit relativement aux moyens qu'on employe pour l'amener, & aux effets qu'elle peut produire.

La *Reconnòiſſance* à laquelle Ariſtote donne la préférence, eſt celle qui naît des incidens de l'action même, comme dans l'*Œdipe* : mais je crois pouvoir lui comparer celle qui naît d'un ſigne involontaire que l'inconnu laiſſe échapper ; comme dans l'opéra de Théſée, où ce jeune prince eſt reconnu à ſon épée au moment qu'il jure par elle. Le plus beau modèle en ce genre eſt la manière dont Oreſte ſe faiſoit connoître à ſa ſœur dans l'*Iphigénie* de Polydes, lorſque ce malheureux prince, conduit aux marches de l'autel pour y être immolé, s'écrioit : « Ce n'eſt donc pas aſſez que ma ſœur ait été ſacrifiée à Diane, il faut que je le ſois auſſi » !

La *Reconnoiſſance* doit-elle produire tout à coup la révolution ou laiſſer encore en ſuſpens le ſort des perſonnages ? Dacier, qui préfère la plus déciſive, n'a vu l'objet que d'un côté.

Si la révolution ſe fait du bonheur au malheur, elle doit être terrible, & par conſéquent tout changer, tout renverſer,

tout décider en un inſtant. Si au contraire la révolution ſe fait du malheur au bonheur, & que la *Reconnoiſſance* réuniſſe des malheureux qui s'aiment, comme dans *Mérope* & dans *Iphigenie*; pour que leur réunion ſoit attendriſſante, il faut que l'événement ſoit ſuſpendu & caché ; car la joie pure & tranquille eſt le poiſon de l'intérêt. L'art du poète conſiſte alors à les engager, au moyen de la *Reconnoiſſance* même, dans un péril nouveau, ſinon plus terrible, au moins plus touchant que le premier, par l'intérêt qu'ils prennent l'un à l'autre. Mérope en eſt un exemple rare & difficile à imiter.

Il n'y a point de *Reconnoiſſance* ſans une ſorte de péripétie ou changement de fortune, ne fît-elle, comme dans la fable ſimple, qu'ajouter au malheur des perſonnages intéreſſans. Mais il peut y avoir des révolutions ſans *Reconnoiſſance*; & quoiqu'elles ne ſoient pas auſſi belles, les grecs ne les dédaignoient pas.

Il y a auſſi une *Reconnoiſſance* des choſes,

choſes, comme de l'innocence d'Hippolyte, de Zaïre, d'Aménaïde, de la perfidie de Cléopâtre dans Rodogune, de l'empoiſonnement d'Inès, &c.; & celles-ci ne ſont pas les moins pathétiques.

La *Reconnoiſſance* eſt intéreſſante dans la Tragédie, ſoit avant, ſoit après le crime: avant, pour empêcher qu'il ne ſoit commis; après, pour en faire ſentir tout le regret.

La *Reconnoiſſance* eſt, dans le Comique, une ſource de ridicules, comme elle eſt dans la Tragédie une ſource de pathétique: dans celle-ci, c'eſt une mère qui va tuer ſon fils, un fils qui vient de tuer ſa mère, & qui reconnoiſſent, l'une le crime qu'elle alloit commettre, l'autre le crime qu'il a commis: dans celle-là, c'eſt un vieux jaloux, qui, par erreur, livre à ſon rival ſa maîtreſſe, & ne s'aperçoit de ſa mépriſe que lorſqu'il n'eſt plus temps, comme dans l'*Ecole des maris*; c'eſt un jeune étourdi, qui ne reconnoît ſon rival qu'après qu'il lui a confié tout ce qu'il a fait & tout ce qu'il

veut faire pour lui enlever sa maîtresse, comme dans l'*Ecole des femmes*; c'est un oncle & un neveu dont l'un veut faire enfermer l'autre, & qui se trouvent camarades de troupe dans une comédie de société, comme dans la *Métromanie*; c'est un fils dissipateur & un père usurier, qui, dans le prêteur & l'emprunteur qu'ils cherchent réciproquement, se rencontrent, comme dans l'*Avare*.

On sent combien la méprise qui précède ces *Reconnoissances*, la surprise, l'étonnement, l'embarras, la révolution qui les suit, doivent contribuer à ce qu'on appelle le Comique de situation: & si à la *Reconnoissance* des personnes on ajoute celle des choses, c'est-à-dire, des bévues & des erreurs où le personnage ridicule est tombé, des piéges où il s'est laissé prendre; on aura l'idée de presque tous les moyens, qui, dans la Comédie, amènent les révolutions.

RÈGLES. Dans les Lettres & dans les Arts, les *Règles* sont les leçons de l'expé-

rience, le résultat de l'observation sur ce qui doit produire l'effet qu'on se propose.

Il y a un instinct pour tous les arts, & cet instinct, au plus haut degré d'énergie & de sagacité, s'appelle *Génie*. Mais est-il jamais assez parfait, assez sûr de lui-même, pour avoir droit de mépriser les *Règles*? & les *Règles*, de leur côté, sont-elles assez infaillibles, assez étendues, assez exclusivement décisives, pour avoir droit de maîtriser le génie?

En supposant les hommes tels que les a faits la nature, & avant que l'imagination & le sentiment soient altérés en eux par le caprice de l'opinion, des modes, & des convenances; l'instinct naturel suffiroit à un artiste organisé comme eux, pour l'éclairer & le conduire: mais la nature peut deviner & pressentir la nature; l'étude seule, en observant l'homme artificiel & factice, peut faire prévoir les effets de l'art.

Nous connoissons quelques hommes extraordinaires, tels qu'Homère & Eschyle, qui semblent n'avoir eu pour mo-

dèle que la nature & pour guide que leur inſtinct ; mais eſt-il bien sûr qu'avant Homère l'art de la Poéſie épique n'eût pas été cultivé, raiſonné, ſoumis à des lois ? Ceux qui regardent ce poète comme l'inventeur de ſon art, parce qu'il eſt le plus ancien des poètes connus, reſſemblent à ceux qui s'imaginent qu'au delà des étoiles qu'ils apperçoivent il n'y a plus rien dans le ciel. A l'égard d'Eſchyle, il eſt bien certain qu'il a inventé la Tragédie : mais le modèle de la Tragédie étoit l'Epopée, dont les *Règles* lui ſont communes ; & quant à celles qui lui ſont propres, Eſchyle s'en eſt diſpenſé, ou plutôt, en les obſervant, quand il l'a pu ſans trop de gêne, il les a lui-même tracées ; & c'eſt peut-être celui de tous les hommes en qui le goût naturel a été le plus étonnant.

La raiſon eſt l'organe du vrai ; le goût eſt l'organe du beau : c'eſt la faculté vive & prompte de diſcerner & de preſſentir ce qui doit plaire aux ſens, à l'eſprit, & à l'ame : c'eſt un don naturel qui veut être

...cé par l'étude & par l'habitude ; & ce n'est qu'après mille épreuves qu'il peut se croire un guide sûr.

Il y a une raison absolue & indépendante de toute convention, comme la vérité ; mais y a-t-il de même un goût par excellence, indépendant, comme la beauté, des caprices de l'opinion ? & s'il y en a un, quel est-il ? La vérité a un caractère inimitable, c'est l'évidence. Y a-t-il aussi quelque signe infaillible qui caractérise l'objet du goût ? (*Voyez* BEAU.) L'évidence même n'est reconnue qu'à la lumière dont elle frappe les esprits ; & dès qu'elle cesse de luire, on ne sait plus qui a raison, ou du petit nombre ou de la multitude. En fait de goût le problême est encore plus indécis. Dans tous les temps il y a eu la raison du peuple & la raison des sages ; dans tous les temps il y a eu le goût du vulgaire & le goût d'un monde plus cultivé : mais ni le grand ni le petit nombre n'a été constant dans ses goûts. D'un siècle à l'autre, d'un peuple à l'autre, la même

chose a plu & déplu à l'excès, la même chose a paru admirable & risible, a excité les applaudissemens & les huées; & souvent dans le même lieu & presque dans le même temps, la même chose a été reçue avec transport & rebutée avec mépris. Où sont donc les *Régles* du goût? & le goût lui-même est-il le pressentiment de ce qui plaira le plus universellement dans tous les pays & dans tous les âges, ou de ce qui plaira dans tel temps, à telle classe d'hommes qui s'appelle *le Monde*, & qui, plus occupée des objets d'agrément, se fait l'arbitre des plaisirs? Voilà, ce semble, une difficulté insoluble & interminable; n'y auroit-il pas quelque moyen de la simplifier & de la résoudre?

En fait de goût, il y a deux juges à consulter & à concilier ensemble: l'un est le bon sens, qui est l'arbitre des vraisemblances, des convenances, du dessein, de l'ordre, des rapports mutuels, soit de la cause avec l'effet, soit de l'intention avec les moyens qu'on emploie. Cette partie du goût est du ressort

de la raifon ; elle eſt fuſceptible de cette évidence qui frappe tous les hommes dès qu'ils font éclairés. Juſques-là les *Règles* de l'art ne font que les *Règles* du bon ſens, invariables comme lui. L'artiſte, doué d'un eſprit juſte, feroit donc en cette partie aſſez sûr de fe bien conduire, & n'auroit pas beſoin de guide, s'il vouloit fe donner la peine de méditer lui-même les procédés de l'art, de les rédiger en méthode ; mais quelle triſte & longue étude ! & le génie impatient de produire, n'eſt-il pas trop heureux qu'on lui épargne le travail d'une froide réflexion ? Corneille eût-il paſſé ſi rapidement de Clitandre à Cinna, s'il n'avoit pas trouvé ſa route comme tracée par Ariſtote, pour lequel ſon reſpect annonce ſa reconnoiſſance ? La théorie des beaux arts reſſemble aux élémens des ſciences ; l'homme de génie a de quoi les deviner, s'ils n'étoient pas faits ; mais quel temps n'y emploieroit-il pas ?

Le ſecond juge, en fait de goût, c'eſt le ſentiment, ſoit qu'on entende par-là

l'effet de l'émotion des organes, soit qu'on entende l'impression faite directement sur l'ame par l'entremise des sens.

C'est ici que le goût varie, & que, dans une longue suite de siècles & dans une multitude innombrable d'hommes diversement affectés de la même chose, il s'agit de déterminer quels sont les temps, les lieux, les peuples dont le jugement fera loi ; & le moyen est facile : c'est de recueillir les suffrages des siècles & des nations. Or dans tous les arts qui intéressent les sens, la déférence universelle décidera en faveur des grecs. La nature semble avoir fait de ce peuple le législateur des plaisirs, le grand maître dans l'art de plaire, l'inventeur, l'artisan, le modèle du beau par excellence dans tous les genres. C'est à lui qu'elle a révélé le secret des plus belles formes, des plus belles proportions, des plus harmonieux ensembles : cette supériorité lui est acquise au moins en sculpture, en architecture ; & depuis le temps de Périclès jusqu'à nous, on n'a rien imaginé de

plus parfait que les modèles que ce beau siècle nous a laissés, de l'aveu même de tous les peuples : en s'éloignant de ces modèles on n'a fait qu'altérer les beautés pures de ces deux arts. En tracer les *Règles*, ce n'est donc que réduire leur méthode en préceptes, généraliser leurs exemples, & enseigner à les imiter.

Lorsque Virgile disoit des romains,

Excudent alii spirantia mollius æra,

il ne croyoit que flatter sa patrie, & la consoler de la supériorité des grecs dans les arts ; il ne croyoit pas présager la gloire de l'Italie moderne. C'est cependant ce peuple, amolli par la paix & par une oisive indolence, qui a pris la place des grecs, & qui, après eux, semble avoir été le confident de la belle nature. Dans les deux arts dont je viens de parler, il n'a fait que les imiter ; mais dans les arts dont les modèles ne lui avoient pas été transmis, comme la Peinture & la Musique, son génie, frappé de l'idée essentielle & universelle du beau, a fait douter si les grecs

eux-mêmes avoient été auſſi loin que lui. La ſculpture, il eſt vrai, du côté du deſſein, a été le modèle de la peinture: mais le coloris, le clair-obſcur, la perſpective ont été créés de nouveau; & du côté de la Muſique, quelques lueurs confuſes ſur les rapports des ſons, que les anciens nous ont tranſmiſes, ne dérobent pas à l'Italie moderne la gloire de l'invention & de la perfection de ce bel art. Ainſi, en ſculpture, en architecture, en peinture, en muſique, le goût ſait où prendre ſes *Règles*: les modèles en ſont les types, l'expérience en eſt la preuve, & le ſuffrage univerſel de tous les peuples y a mis le ſceau.

En Eloquence & en Poéſie, nous n'avons pas d'autorité auſſi formellement déciſive, auſſi unanimement reconnue: par la raiſon que les objets, les moyens, les procédés de ces deux arts ſont plus divers; que les modèles en ſont moins accomplis; & que dans les goûts qui intéreſſent l'eſprit, l'imagination, & le ſentiment; & ſur leſquels l'opinion, les

mœurs, le génie, & le caractère des peuples ont beaucoup d'influence, il y a plus d'inconstance & de variété. Cependant, comme ces deux arts ont de tout temps fixé l'attention des hommes les plus éclairés & fait l'objet de leurs études, soit pour les exercer eux-mêmes, soit seulement pour en jouir, & lorsqu'étonnés de leur puissance, ils ont voulu en observer, en développer les ressorts; il est certain que les secrets en ont été approfondis, & les moyens réduits en *Règles*. Mais il en est de ces *Règles* comme des lois, dont *la lettre tue & l'esprit vivifie* : elles sont devenues, dans les mains des commentateurs, de lourdes chaînes, dont ils ont chargé le génie. C'est peu même d'avoir mal entendu & mal expliqué les préceptes dictés par les maîtres de l'art; ils ont voulu faire des lois eux-mêmes : fiers de leur érudition, & fanatiques de l'antiquité, qu'ils se glorifioient de connoître, ils nous ont donné pour modèle tout ce qu'elle nous a laissé, & ont mis sans discernement l'exemple &

l'autorité à la place du sentiment & de la raison. C'est de ces *Règles* que l'on peut dire ce que le scythe Anacharsis disoit à Solon en parlant des lois écrites, qu'elles ressembloient aux toiles d'araignée, où se prenoient les petites mouches, & d'où les grosses s'échappoient.

Tout n'est pas beau chez les anciens: les poètes, les orateurs les plus célèbres ont leurs défauts ou leur côté foible ; les ouvrages même les plus admirés sont encore loin d'être parfaits ; les plus grands hommes, dans leur art, n'en ont pas atteint les limites, les procédés & les moyens ne leur en étoient pas tous connus ; & la route qu'ils ont suivie n'est bien souvent ni la seule ni la meilleure qu'on ait à suivre. Mille beautés ont fait passer mille défauts ; mais les défauts qu'elles ont rachetés ne sont pas des beautés eux-mêmes : c'est là ce que les Scaliger, les Dacier n'ont jamais bien compris. Si Corneille en avoit cru Aristote, il se seroit interdit le dénouement de *Rodogune* ; & si nous en croyons Dacier,

ce dénouement eſt des plus mauvais : car il eſt d'une eſpèce inconnue aux anciens & rejetée par Ariſtote. D'après la même théorie, toutes les pièces où le perſonnage intéreſſant fait ſon malheur lui-même avec connoiſſance de cauſe, ſeroient bannies du Théâtre ; & l'on n'auroit jamais penſé à y faire voir l'homme victime de ſes paſſions. Voilà comme une théorie excluſivement attachée à la pratique des anciens donne les faits pour la limite des poſſibles, & veut réduire le génie à l'éternelle ſervitude d'une étroite imitation.

Une autre eſpèce de faiſeurs de *Règles*, ce ſont ces artiſtes médiocres qui commencent par compoſer, & qui, ſe donnant pour modèles, font de leur pratique, bonne ou mauvaiſe, la théorie de leur art.

Les vrais légiſlateurs des arts ſont ceux qui, remontant au principe des choſes, après avoir étudié, & dans les hommes, & dans la nature, & dans les arts même, les rapports des objets avec l'ame & les

sens, & les impressions de plaisir & de peine qui résultent de ces rapports; après avoir tiré de l'expérience de tous les siècles, sur-tout des siècles éclairés, des inductions qui déterminent, & les procédés les plus sûrs, & les moyens les plus puissans, & les effets les plus constamment infaillibes, donnent ces résultats pour *Règles*, sans prétendre que le génie s'y soumette servilement, & n'ait pas le droit de s'en dégager toutes les fois qu'il sent qu'elles l'appesantissent ou le mettent trop à la gêne. Ce sont des moyens de bien faire qu'on lui propose, en lui laissant la liberté de faire mieux : celui-là seul a tort, qui fait plus mal en s'écartant des *Règles*; & comme il n'y a rien de plus commun qu'un ouvrage régulier & mauvais, il est possible, quoique plus rare, d'en produire un qui plaise universellement, contre les *Règles* & en dépit des *Règles*. Le poème de l'Arioste en est un exemple. Mais la licence alors est obligée de mériter, à force d'agrémens & de beautés qui lui soient dues, qu'on la préfère à plus de régularité;

On a dit que quelques lignes tracées par un homme de génie font plus utiles au talent que des méthodes péniblement écrites par de froids spéculateurs. Rien n'est plus vrai, quand il s'agit d'échauffer l'ame & de l'élever. Mais les modèles les plus frappans ne jettent leur lumière que sur un point; celle des *Règles* est plus étendue, elle éclaire toute la route: il ne faut donc avoir, pour les *Règles* tracées, ni un présomptueux mépris, ni un respect superstitieux & servile. Aristote, Cicéron, & Quintilien, pour les orateurs; Aristote, Horace, Longin, Boileau, pour les poètes, sont des guides que le génie lui-même ne doit pas dédaigner de suivre : mais pour marcher d'un pas plus sûr, il ne doit pas cesser de marcher d'un pas libre.

RÉVOLUTION. Dans le Poème épique ou dramatique, lorsque la fable est implexe, il arrive, sur la fin de l'action, un événement qui change la face des

choſes, & qui fait paſſer le perſonnage intéreſſant du malheur à la proſpérité, ou de la proſpérité au malheur; c'eſt ce qu'on appelle *Révolution.*

Que dans la Tragédie la *Révolution* ſoit heureuſe ou malheureuſe, elle ne doit jamais être prévue par l'acteur; & lorſqu'il eſt ſur le bord de l'abîme, ſa ſituation n'en eſt que plus touchante s'il a le bandeau ſur les yeux:

Mais faut-il de même que la *Révolution* ſoit inattendue pour le ſpectateur? Non pas ſi elle eſt funeſte; car en la prévoyant, on frémit d'avance, & la terreur mène à la pitié. On prévoit dès l'expoſition d'*Œdipe*, que ce malheureux prince va ſe convaincre d'inceſte & de parricide, éclairer l'abîme où il eſt tombé, & finir par être en horreur à la nature & à lui-même; & à chaque nouvelle clarté qui lui vient, la terreur & la pitié redoublent. Il n'eſt donc pas toujours vrai, comme le croyoit Ariſtote, que la terreur & la pitié naiſſent de la ſurpriſe que nous cauſe l'événement.

C'est lorſque la révolution eſt heureuſe qu'elle ne doit être pour les ſpectateurs que dans l'ordre des poſſibles, & des poſſibles éloignés, dont les moyens ſont inconnus : car le perſonnage en péril ceſſe d'être à plaindre, dès qu'on prévoit ſa délivrance. Mais ne la prévoit-on pas, direz-vous, quand on a lu la tragédie, ou qu'on l'a vu jouer une fois ? Le ſoin qu'aura le poète de cacher un dénouement heureux, ſera donc alors inutile. Non, ſi ſon intrigue eſt bien tiſſue. Quelque prévenu qu'on ſoit de la manière dont tout va ſe réſoudre, la marche de l'action en écarte la réminiſcence ; l'impreſſion de ce que l'on voit empêche de réfléchir à ce que l'on ſait, comme je l'ai fait obſerver ailleurs ; & c'eſt par ce preſtige que les ſpectateurs qui ſe laiſſent toucher, pleurent vingt fois au même ſpectacle : plaiſir que ne goûtent jamais les vains raiſonneurs & les froids Critiques.

Ceux-ci portent à nos ſpectacles deux principes oppoſés, le ſentiment qui veut

être ému, & l'esprit qui ne veut pas qu'on le trompe. La prétention à juger de tout, fait qu'on ne jouit de rien : on veut en même temps prévoir les situations & en être surpris, combiner avec l'auteur & s'attendrir avec le peuple, être dans l'illusion & n'y être pas. Les nouveautés sur-tout ont ce désavantage, qu'on y va moins en spectateur qu'en critique : là, chacun des connoisseurs est comme double ; & son cœur a dans son esprit un incommode & fâcheux voisin. Ainsi, le poète, qui ne devroit avoir que l'imagination à séduire, a de plus la réflexion à combattre & à repousser. C'est un malheur pour le Public lui-même ; mais de son côté il est sans remède : ce n'est que du côté du poète qu'il est possible d'y remédier ; & en voici les moyens.

Le premier & le plus facile est de rendre, par un dénouement funeste, le pathétique de l'évenement indépendant de la surprise : le second, de faire naître le dénouement, s'il est heureux, du fond des

caractères passionnés & par-là susceptibles des mouvemens contraires.

Dans le premier cas, ce qui doit arriver étant pitoyable & terrible, lors même que la crainte cesse d'être mêlée d'espérance, l'ame du spectateur ne laisse pas d'être émue encore. Mais comme le pathétique dépend absolument de l'impression réfléchie, qui, de l'ame de l'acteur intéressant, se communique à la nôtre ; si l'impression n'étoit pas violente, le contre-coup seroit foible & léger. Pourquoi la mort de Zopire, celle de Sémiramis, celle de Zaïre, celle d'Inès, est-elle pour nous si douloureuse ? parce qu'elle est douloureuse à l'excès pour les acteurs dont nous prenons la place. Pourquoi le dénouement de *Britannicus* est-il si froid, tout funeste qu'il est ? parce qu'il n'excite, ni dans l'ame de Néron, ni dans celle de Burrhus, ni dans celle d'Agrippine, une assez forte émotion. Junie demande vengeance au peuple, & se retire parmi les vestales : sa douleur n'a rien de touchant. Mais Sémiramis égorgée tend

les bras à son meurtrier, & son meurtrier est son fils; mais Zopire se traîne vers ses enfans qui viennent de l'assassiner, & leur apprend qu'ils ont plongé le poignard dans le sein de leur père; mais Orosmane, en retirant sa main sanglante du sein de Zaïre, apprend qu'elle étoit innocente, & qu'elle n'a jamais aimé que lui; mais Inès, entourée de ses enfans, sent les atteintes du poison mortel, & Pèdre, au moment qu'il se croit le plus heureux des époux & des pères, trouve sa femme, qu'il adore, empoisonnée & rendant les derniers soupirs: voilà de ces événemens, qui, pour déchirer l'ame des spectateurs, n'ont pas besoin de la surprise, & qui sont même d'autant plus pathétiques, qu'ils sont annoncés & prévus. Aussi les anciens, lorqu'ils préparoient une catastrophe funeste, ne prenoient-ils aucun soin de la cacher au spectateur; & c'est, pour ce genre de Tragédie, un avantage que je n'ai pas voulu dissimuler.

Mais où sera l'incetitude & ce mélange

d'espérance & de crainte auquel j'ai dit ailleurs que l'intérêt tragique est attaché ? En voyant l'écueil ou l'abîme, on ne sera pas sûr encore que le malheureux qui est en butte à la tempête y périra. Et pour s'intéresser vivement à son sort, il suffit qu'à beaucoup de crainte se mêle encore une foible espérance, jusqu'au moment qu'il se brise ou qu'il s'engloutit. C'est ce qu'éprouvent dans la réalité ceux qui, du bord d'une mer en furie, ont le spectacle d'un naufrage.

Si au contraire le poète médite un dénouement heureux, il faut absolument qu'il le cache; & le plus sûr moyen est de le faire naître du tumulte & du choc des passions : leurs mouvemens orageux & divers trompent à chaque instant la prévoyance du spectateur, & le laissent jusqu'à la fin dans le doute & dans l'inquiétude : le sort des personnages intéressans est encore alors comme un vaisseau dans la tourmente, mais battu par des vents contraires dont l'un peut le faire périr & l'autre le sauver. Fera-t-il naufrage ou

gagnera-t-il le port ? C'eſt cette incertitude qui nous attache & qui nous preſſe de plus en plus juſqu'au dénouement.

« Par les mœurs, dit Ariſtote, on prévoit les *Révolutions* ». Oui, par les mœurs habituelles d'une ame qui ſe poſsède & ſe maîtriſe ; & voilà celles qu'on doit éviter, ſi l'on veut cacher un dénouement qui naiſſe du fond des caractères. Ne faut-il donc employer alors que des perſonnages ſans mœurs, ou dont les mœurs ſoient idéciſes ? Non ; mais il faut que l'événement dépende de la réſolution d'une ame agitée par des forces qui ſe combattent, comme le devoir & le penchant, ou deux paſſions oppoſées. Quoi de plus décidé que le caractère de Cléopatre, & quoi de moins décidé que le parti qu'elle prendra, quand Rodogune propoſe l'eſſai de la coupe ? quoi de plus ſurprenant & quoi de plus vraiſemblable, que de la voir ſe réſoudre à boire la première, pour y engager, par ſon exemple, Rodogune & Antiochus ? Voilà ce qui s'appelle un coup de génie.

Il feroit injuste, je le sais, d'en exiger de pareils; mais toutes les fois qu'on aura pour moyen le contraste des passions, il sera facile de tromper l'attente des spectateurs sans s'éloigner de la vraisemblance, & de rendre l'événement à la fois douteux & possible.

Pour cacher un dénouement heureux, les anciens, au défaut des passions, n'avoient guère que la reconnoissance ; & tout l'intérêt portoit alors sur l'incertitude où l'on étoit, si les acteurs intéressans se reconnoîtroient à propos : tel est l'intérêt de l'*Iphigénie en Tauride*. *Voy.* RECONNOISSANCE. C'est un excellent moyen pour produire la *Révolution* ; mais, comme l'observe Corneille, il n'a point la chaleur féconde des mouvemens passionnés.

Il est possible d'employer à produire la *Révolution*, un caractère équivoque & dissimulé, qui se présente tour à tour sous deux faces, & laisse le spectateur incertain de sa dernière résolution. Le seul exemple que je connoisse de ce moyen

employé dans la Tragédie, c'est la conduite d'Exupère dans l'intrigue d'*Héraclius.*

La ressource la plus commune & la plus facile est celle d'un incident nouveau ; mais cet incident ne produit son effet, qu'autant que ce qui le précède le prépare sans l'annoncer. *Voyez* DÉNOUEMENT.

RHÉTORIQUE. Théorie de l'art oratoire. L'Eloquence est-elle un art que l'on doive enseigner ? Ce fut un problême chez les anciens. Socrate avoit coutume de dire que tous les hommes étoient assez éloquens lorsqu'ils parloient de ce qu'ils savoient bien. Socrate tenoit ce langage, après que l'étude, la méditation, l'exercice, la connoissance de l'homme & des hommes, & tout ce que la culture peut ajouter à un beau naturel, avoit fait de lui, non seulement le plus subtil des dialecticiens, mais le plus éloquent des Sages. *Socrates fuit is qui, omnium eruditorum testimonio totiusque*

tiusque judicio Græciæ, quum prudentiâ, & acumine, & venustate, & subtilitate, tum vero Eloquentiâ, varietate, copiâ, quam se cumque in partem dedisset, omnium fuit facilè princeps. (De Orat. lib. 3.) Bon Socrate, auroit-on pu lui dire, vous qui méprisez l'art dans l'Eloquence, croyez-vous ne devoir qu'à la simple nature les agrémens, la variété, l'abondance qu'on admire dans vos discours? Vous êtes riche; laissez-nous travailler à le devenir.

L'école de Zénon pensoit, comme Socrate, que toute espèce d'artifice étoit indigne de l'Eloquence; & cette opinion couta la vie aux deux hommes peut-être les plus vertueux de l'antiquité.

Le stoïcien Rutilius, par la sainteté de ses mœurs, étoit à Rome un autre Socrate; il fut calomnié comme lui, & comme lui se laissa condamner, sans vouloir qu'on prît sa défense.

« Que n'avez-vous parlé (dit Antoine à Crassus, dans le livre de l'Orateur), que n'avez-vous parlé pour ce

Rutilius, si indignement accusé ! que n'avez-vous parlé pour lui ; non pas à la manière des philosophes, mais à la vôtre ! Tout scélérats qu'eussent été ses juges, comme ils le furent en effet, ces citoyens pervers & dignes du dernier supplice, la force de votre éloquence leur auroit arraché du fond de l'âme toute cette perversité ».

On peut dire avec vraisemblance la même chose de Socrate. Ce n'étoit point un Lysias qui étoit digne de le défendre, avec la mollesse de son langage ; mais un Démosthène, avec la véhémence & la vigueur du sien, l'auroit sauvé : & cette éloquence pathétique, dont Socrate ne vouloit point, en faisant horreur à ses juges de l'iniquité qu'ils alloient commettre, leur auroit épargné un crime irrémissible & un opprobre ineffaçable.

Des philosophes moins austères, en admettant comme permis les artifices de l'Eloquence, prétendoient que tout son manège nous étoit donné par la nature ; que chacun de nous étoit né avec le

don de caresser & de flatter d'un air timide & suppliant, de menacer son adversaire lorsqu'on vouloit l'intimider, d'appuyer de raisons plausibles son opinion ou ses demandes, de réfuter les raisons d'autrui, de raconter les faits avec adresse & à son avantage, enfin d'employer la plainte ou la prière pour obtenir justice ou grâce.

Oui, ce don suffit aux enfans ; il suffit même au commun des hommes, dans les débats de la société. Mais pour fléchir César ou le peuple romain, pour réveiller l'indolence d'Athènes, & la soulever contre Philippe, étoit-ce assez des petits moyens de cette éloquence vulgaire ? & la nature nous a-t-elle appris à raisonner, à réfuter, à menacer comme Démosthène, à supplier, à caresser, à flatter comme Cicéron ?

Il est assez vrai que tout homme passionné ou vivement ému est éloquent sur l'objet qui le touche, lorsque l'objet est simple & n'a rien de litigieux. Mais si la cause de la vérité, de l'innocence,

de la justice, se présente, comme elle est souvent, hérissée de difficultés & obscurcie de nuages ; si elle est aride, épineuse, sans attrait pour l'attention & pour la curiosité ; si l'on parle devant un juge aliéné ou prévenu, soit par des affections contraires, soit par de fausses apparences, soit par un adversaire adroit & armé de tous les moyens d'une éloquence artificieuse ; sera-t-on prudent de se fier au don naturel & commun de parler de ce qu'on sait bien, ou de ce qu'on sent vivement ?

Dans tous les genres de contention qui s'élèvent entre les hommes, si la force méprisoit l'adresse, la foiblesse l'inventeroit. Dès que l'homme s'est exercé à manier la massue ou la fronde, l'art de la guerre a pris naissance : dès que l'homme, avant de parler, a réfléchi à ce qu'il devoit dire, la *Rhétorique* a commencé. Ainsi, depuis que l'on s'est aperçu que, par la puissance de la parole, on dominoit les esprits & les ames ; depuis qu'entre la vérité & le mensonge,

entre le bon droit & la fraude, s'est élevée cette guerre, dont l'Eloquence est tour à tour l'arme offensive & défensive; chacun à l'envi s'exerçant au combat, pour s'en procurer l'avantage, la *Rhétorique* a dû former un art, ainsi que la lutte & l'escrime, ou, pour la comparer à un objet plus noble, ainsi que la guerre elle-même : *Nam quo indignius rem honestissimam & rectissimam violabat stultorum & improborum temeritas & audacia, summo cum reipublicæ detrimento; eo studiosius & illis resistendum fuit & reipublicæ consulendum.* (De invent. Rhet.)

Si donc la *Rhétorique* n'est que le résultat des observations faites par les meilleurs esprits, sur les procédés les plus ingénieux & les moyens les plus puissans de l'Eloquence naturelle, il en sera de l'Eloquence comme de tous les arts, inventés par l'instinct, éclairés par l'expérience, & perfectionnés par l'usage. *Quæ suâ sponte homines eloquentes fecerunt, ea quosdam observasse atque id*

egisse : sic esse non Eloquentiam ex artificio, sed artificium ex Eloquentiâ natum. (De Orat. lib. I.)

Or, en effet, la *Rhétorique* n'est que la théorie de cet art de persuader, dont l'Eloquence est la pratique. L'une trace la méthode, & l'autre la suit : l'une indique les sources, & l'autre y va puiser : l'une enseigne les moyens, & l'autre les emploie : l'une, pour me servir de l'expression de Cicéron, abat une forêt de matériaux, & l'autre en fait le choix & les met en œuvre avec intelligence. La *Rhétorique* embrasse les possibles ; l'Eloquence s'attache à l'objet qu'elle se propose, aux faits qui lui sont présentés : & c'est ainsi que ce premier instinct de l'éloquence naturelle est devenu le plus savant, le plus profond de tous les arts.

Mais quelle en est la véritable école ? La Grèce en avoit deux, celle des philosophes, & celle des *Rhéteurs*. La première donna des hommes éloquens, tels que Périclès, Thémistocle, Alcibiade,

Xénophon, Démosthène; la seconde ne fit guère que des sophistes & que de vains déclamateurs.

L'étude de l'homme en général & de l'homme modifié par les diverses institutions, avec ses passions, ses vertus & ses vices, ses affections & ses penchans, sembloit former exprès pour l'Eloquence les disciples d'Anaxagore, de Socrate, & de Théophraste; & dans ce premier âge, où la Philosophie étoit pour l'Eloquence une mère adoptive, la prenoit au berceau, l'allaitoit, l'élevoit, dirigeoit ses pas chancelans, l'affermissoit dans les sentiers du vrai, du juste, & de l'honnête, &, saine & vigoureuse, la menoit par la main au Barreau ou dans la Tribune; dans ce premier âge, dit Cicéron, l'on apprenoit en même temps à bien vivre & à bien parler: la vertu, la sagesse, & l'Éloquence ne faisoient qu'un; le même homme, à la même école, étoit exercé, comme Achille, à la parole & à l'action. *Orator verborum, actorque rerum.*

Il n'en étoit pas de même des *Rhé-*

toriciens : les philosophes appeloient les orateurs formés à cette école, *des ouvriers de paroles à la langue légère.* Ils prétendoient qu'on y parloit beaucoup de *préambules* & d'*épilogues*, & de semblabes niaiseries; mais que de la constitution politique d'un Etat, de la Législation, de la Justice, de la bonne foi, des passions à réprimer, des mœurs publiques à former, on n'y en disoit pas un seul mot. Ils ajoutoient que ces prétendus maîtres d'Eloquence n'avoient pas l'idée de l'Eloquence & de ses moyens: que le point important pour l'orateur étoit d'abord de persuader à ses juges qu'il étoit bien sincèrement tel lui-même qu'il s'annonçoit, ce qu'il ne pouvoit obtenir que par la dignité d'une vie exemplaire, article absolument omis dans les préceptes de ces docteurs: que son affaire étoit ensuite d'affecter l'ame de ceux qui l'écoutoient, comme il vouloit qu'elle fût affectée, ce qui n'étoit possible qu'autant qu'il sauroit bien de quelle manière, & par quels objets, & avec quel genre

d'éloquence on faisoit sur l'ame des hommes telles ou telles impressions. Or, disoient-ils, ces secrets-là sont profondément enfermés & scellés au sein de la Philosophie, comme en un vase dont les lèvres des *Rhétoriciens* n'ont pas même effleuré les bords.

Ainsi, les véritable maîtres d'Eloquence, chez les anciens, furent les philosophes; & c'est l'hommage que Cicéron rendoit à la Philosophie, en avouant que, s'il étoit orateur lui-même, il l'étoit devenu dans les promenades de l'Académie, non dans les ateliers des *Rhétoriciens*. *Me oratorem, si modo sim, non ex* Rhetorum *officinis, sed ex Academiæ spatiis extitisse* (Orat.) ..... *Nam nec latiùs nec copiosiùs de magnis variisquè rebus sine Philosophiâ potest quisquam dicere.* (De Orat.)

A Rome, la Philosophie se détacha de l'Eloquence, en même temps que des affaires; & Cicéron compare ce divorce à celui des fleuves qui des sommets de l'Apennin vont se jeter, les uns dans

cette heureuse mer de la Grèce, où l'on trouve par-tout des ports favorables & assurés; les autres dans cette mer étrusque, pleine d'orages & d'écueils. C'est dans le texte qu'il faut voir cette image de la tranquille sûreté que se ménageoit la Philosophie, & des travaux dangereux & pénibles auxquels se livroit l'Eloquence. Il n'y a peut-être pas dans les écrits de l'antiquité une plus belle comparaison. *Ut ex Apennino, fluminum, sic ex communi sapientium jugo sunt doctrinarum facta divortia; ut philosophi, tanquam in superum mare ionium defluerent, græcum quoddam & portuosum; oratores autem in inferum hoc, tuscum & barbarum, scopulosum atque infestum, laberentur, in quo etiam ipse Ulysses errasset.* (De Orat. lib. 3.)

L'école de Zénon (je l'ai déjà dit) méprisa l'Eloquence comme un artifice également indigne de la vérité & de la vertu: l'école d'Aristipe la rejeta, comme impliquée dans les affaires. « Ne leur en faisons pas un reproche, dit Cicé-

ron : car, après tout, ce sont des gens de bien, & des gens heureux, puisqu'ils croient l'être. Mais avertissons-les de garder leur opinion pour eux seuls, fût-elle la vérité même, & de tenir cachée comme un mystère, cette maxime, que le sage ne doit point se mêler de la chose publique; car si nous tous, bons citoyens, nous en étions persuadés comme eux, il ne leur seroit plus possible de conserver ce qu'ils chérissent tant, leur oisive tranquillité ». *Istos sine contumeliâ dimittamus; sunt enim & boni viri, &, quoniam sibi ita videntur, beati: tantumque eos admoneamus, ut illud, etiamsi est verissimum, tacitum tamen tanquam mysterium teneant, quod negent versari in republicâ esse sapientis. Nam si hoc nobis atque optimo cuique persuaserint, non poterunt ipsi esse id quod maximè cupiunt, otiosi.* (Ibid.)

Malgré ce divorce de la Philosophie & de l'Eloquence, qui fut réellement celui *de la langue & du cœur*, les romains ne laissèrent pas de s'adonner à

l'étude de l'Eloquence avec une ardeur incroyable. *Posteaquam, imperio omnium gentium constituto, diuturnitas pacis otium confirmavit, nemo ferè laudis cupidus adolescens non sibi ad dicendum studio omni enitendum putavit.* (De Orat. lib. I.) Ils alloient entendre dans la Grèce ce qu'il y restoit d'orateurs; ils lisoient les écrits de ceux qui n'étoient plus; en les lisant ils s'enflammoient du désir d'égaler leurs maîtres. *Auditis oratoribus græcis, cognitisque eorum litteris, adhibitisque doctoribus, incredibili quodam nostri homines dicendi studio flagraverunt.* (Ibid.) Et, en dépit de la Philosophie, c'étoit encore à ses écoles qu'ils alloient prendre les élémens de cette Eloquence qu'elle désavouoit, & qui, à vrai dire, n'eut bientôt plus assez de droiture & de bonne foi pour se vanter d'être son elève. *Voyez* ORATEUR.

On distingue dans Cicéron les études qu'il avoit faites dans les écoles de *Rhétorique*, & dont nous avons un extrait, d'avec les leçons bien plus profondes &

plus ſubſtancielles qu'il avoit priſes des philoſophes, & que lui-même il a fécondées dans ſes livres de l'Orateur. Plus on les lit, ces livres que Cicéron lui ſeul au monde a été en état d'écrire, & ſur-tout ce dialogue où il a mis en ſcène les deux plus grands orateurs du temps qui avoit précédé le ſien, chacun avec ſes opinions, ſon caractère, & ſon génie; plus on ſent combien l'éloquence artificielle s'étoit rendue redoutable pour l'éloquence naturelle.

Quintilien en a parlé en homme inſtruit & judicieux, mais non pas en homme éloquent. Cicéron au contraire reſpire, même dans ſes préceptes, cette Eloquence dont il étoit plein : il la répand plutôt qu'il ne l'enſeigne; il ſemble en exprimer le ſuc & la ſubſtance, pour en nourrir les jeunes orateurs. C'eſt là qu'on voit ſe déveloper cet art, qu'il poſſédoit ſi éminemment, de manier l'arme de la parole, cet art d'ordonner un diſcours comme ſi l'on rangeoit une armée en bataille; de raſſembler, de diſ-

tribuer ſes forces, de les employer à propos après les avoir ménagées; de prendre un poſte avántageux, de s'y tenir comme dans un fort, *Præmunitum atque ex omni parte cauſæ ſeptum.* (De Orat. lib. 3.); de ne ſortir de ſes retranchemens que pour attaquer l'ennemi, lorſqu'il préſente un côté foible; de ne jamais s'engager trop avant dans un défilé périlleux; de ſe retirer en bon ordre de l'endroit qu'on ne peut défendre, pour tenir ferme dans l'endroit où l'on eſt mieux fortifié; *Adhibere quamdam in dicendo ſpeciem atque pompam, & pugnæ ſimilem fugam; conſiſtere vero in meo præſidio, ſic ut non fugiendi, ſed capiendi loci cauſâ, ceſſiſſe videar* (De Orat. lib. 2.); enfin de préférer l'attaque à la défenſe, ou bien la défenſe à l'attaque, ſelon que l'une ou l'autre promet plus d'avantage. *Si in refellendo adverſario firmior eſt oratio, quam in confirmandis noſtris rebus, omnia in illum conferam tela; ſin noſtra faciliùs probari quam illa redargui poſſunt, abducere*

animos à contrariâ defensione & ad nostram traducere. (De Orat. lib. 3.)

Et c'est cet art inventé, cultivé, élevé dans la Grèce à un si haut degré de gloire & de puissance, adopté, agrandi, &, à ce qu'il me semble, perfectionné chez les romains; cet art qui faisoit l'étude la plus assidue & la plus sérieuse des Periclès, des Démosthènes, les plus sublimes entretiens des Crassus, des Antoine, des Cicéron & des Brutus; c'est cet art que, dans nos collèges, nous croyons enseigner à des écoliers de douze ans.

Quand les *Rhéteurs* se pressent d'initier leurs disciples dans les mystères de l'Eloquence, ils témoignent qu'eux-mêmes ils n'en ont pas l'idée. La *Rhétorique* est de toutes les parties de la Littérature celle qui suppose le plus de connoissances & de lumières dans celui qui l'enseigne, le plus de discernement & d'application dans celui qui l'apprend: *Ceteræ enim artes seipsæ per se tuentur singulæ; bene dicere autem, quod est*

ſcienter & peritè & ornatè dicere, non habet definitam aliquam regionem cujus terminis ſepta tueatur. (De Orat. lib. 2.) Et Quintilien, dont la doctrine eſt d'ailleurs ſi ſage, n'a pas aſſez fidèlement ſuivi, dans ſa méthode, les préceptes de Cicéron.

Non, *Rhéteurs*, non, ce n'eſt pas dans un âge où la tête eſt vide, où la raiſon n'eſt point affermie en principes, où les élémens de nos penſées ne ſont pas même raſſemblés, où preſque aucune de nos idées abſtraites n'eſt diſtincte & complète; où les procédés de l'entendement, du compoſé au ſimple, du ſimple au compoſé, ne ſont encore, ſi j'oſe le dire, que le tâtonnement de l'ignorance & de l'incertitude; où l'on n'a guère que des notions vagues du juſte, de l'honnête, de l'utile, & de leurs contraires, des droits de l'homme & de ſes devoirs, de ce qui, dans les différentes conſtitutions de la ſociété, eſt, ou doit être libre ou preſcrit, licite ou illicite, honoré comme utile; négligé comme

indifférent, approuvé comme juſte, réprimé ou puni comme dangereux ou funeſte; ce n'eſt pas dans cet âge qu'il faut exercer des enfans à diſcuter de grands objets de Morale ou de Politique. Pour obtenir des fruits précoces, on les abreuve d'une sève ſans conſiſtance & ſans vertu; on les empêche d'acquérir les ſucs & la ſaveur de la maturité. C'eſt de quoi ſe plaignoit Pétrone; & il attribuoit à ce vice d'inſtitution la ruine de l'Eloquence. *Cruda adhuc ſtudia in forum propellunt; & Eloquentiam, quâ nihil eſſe majus confitentur, pueris induunt adhuc naſcentibus. Quod ſi paterentur laborum gradus fieri, ut ſtudioſi juvenes lectione ſeverâ mitigarentur, ut ſapientiæ præceptis animos componerent, ut verba atroci ſtylo effoderent, ut quod vellent imitari diu audirent... Jam illa grandis oratio haberet majeſtatis ſuæ pondus.*

Que Quintilien donne à ſes diſciples à deviner *pourquoi les lacédémoniens repréſentoient Vénus armée*, ou *pourquoi*

l'on dépeint l'Amour sous la figure d'un enfant ; pourquoi on lui donne des aîles, des flèches, un flambeau ; avec un peu d'esprit & quelques légères connoissances, ils répondront passablement. Mais qu'il leur donne à examiner *si l'homme de guerre acquiert plus de gloire que le jurisconsulte ; s'il est permis de briguer les charges ; si une loi est digne d'éloge ou de censure ; en quoi deux hommes illustres se ressemblent, & en quoi ils diffèrent, & lequel des deux est supérieur à l'autre en génie ou en vertu ;* comment Quintilien veut-il que des questions, qui n'étoient pas au dessous de Scévola, de Cicéron, & de Plutarque, soient accessibles à un enfant ?

Qu'on lui raconte une aventure qui l'intéresse, & qu'on l'oblige à la retracer ; cet exercice peut lui être utile. Mais les grands procédés de l'Eloquence, la délibération, la contestation, l'amplification des faits & des moyens, ce qui demande toute la force d'une raison mûre & solide, toutes les ressources d'un esprit cultivé,

profondément instruit, peut-on le proposer à l'impéritie d'un écolier ? Si on lui suggère ses raisonnemens, ses définitions, ses preuves, ses figures, & ses mouvemens oratoires ; il répétera en balbutiant ce qu'il en aura retenu : & si on le livre à lui-même, il flottera au gré d'une imagination sans idées, ne produira que des fantômes, ou ne dira que des inepties. Quintilien approuve ces deux méthodes, Rollin les admet d'après lui ; plein de respect pour l'un & pour l'autre, j'oserai cependant ne pas être de leur avis : car si la meilleure leçon d'Eloquence est, comme disoit Socrate, de ne parler que de ce qu'on sait bien ; la plus dangereuse habitude est de parler de ce qu'on ne sait pas ou de ce qu'on sait mal : & cette institution, qui a mis l'art de parler éloquemment avant celui de penser juste, & qui nous fait abonder en paroles, dans un âge où nous sommes si dépourvus d'idées, est peut-être l'une des causes qui ont peuplé le monde de rai-

ſonneurs à tête vide & de harangueurs importuns.

A quoi donc employer cet âge où l'étude de la *Rhétorique* & les exercices de l'Eloquence ſeroient prématurés ? Quintilien l'a dit, ſans avoir deſſein de le dire, lorſqu'il a comparé ſes diſciples aux petits des oiſeaux : l'école eſt comme un nid, où il faut les nourrir, & leur laiſſer croître les aîles.

Je diſtinguerai donc trois temps pour les diſciples de la *Rhétorique :* le premier, où l'on ne fera guère que leur former l'entendement, & leur remplir l'eſprit de ces idées élémentaires que je regarde comme les ſources qui groſſiront un jour le grand fleuve de l'Eloquence ; le ſecond, où l'on commencera d'exercer leur talent par de légères tentatives, mais en ſuivant une méthode dont les anciens nous ont donné l'exemple, & dont je propoſe l'eſſai ; le troiſième enfin, où, dans l'art oratoire, on leur fera concevoir le plan d'un édifice régulier, dont

es parties se correspondent, & réunissent dans leur ensemble la grandeur, l'élégance, & la solidité.

Après l'étude des langues savantes, & singulièrement de sa propre langue; après l'habitude formée de la parler correctement & purement, avec clarté, facilité, noblesse; la première des facultés à développer & à fortifier dans un enfant, c'est la raison. *Nec vero sine philosophorum disciplinâ, genus & speciem cujusque rei cernere, neque eam definiendo explicare, nec tribuere in partes possumus; nec judicare quæ vera, quæ falsa sint; neque cernere consequentia, repugnantia videre, ambigua distinguere.* (Orat.) C'est donc à la Philosophie à commencer l'ouvrage de l'Eloquence; & cette méthode est visiblement indiquée dans la *Rhetorique* d'Aristote : car sa manière de former l'orateur est de lui apprendre, avant toutes choses, l'art de bien raisonner & de bien définir, c'est-à-dire, de lui apprendre à dessiner avant de peindre.

Je ne veux pas qu'on l'accoutume aux arguties de l'école ; mais qu'on lui apprenne à manier le raisonnement avec force & même avec dextérité, & qu'il en connoisse les règles, pour en mieux discerner les vices. Un esprit naturellement juste peut aller droit, sans le secours des règles, dans les sentiers battus de la raison, je le sais bien ; mais toutes les routes n'en sont pas également frayées : il en est d'épineuses, d'obliques, d'incertaines ; il est mille détours & mille défilés dans lesquels peut nous engager un adversaire adroit, un habile sophiste ; & quand, pour soi-même, on n'auroit pas besoin du fil du labyrinthe, il seroit encore nécessaire pour ramener l'opinion des autres, lorsqu'elle se laisse égarer.

La dialectique est, si j'ose le dire, le squelette de l'Eloquence ; & c'est avec ce mécanisme, ces articulations, ces léviers, ces ressorts, qu'il faut d'abord qu'un esprit jeune & vigoureux s'exerce & se familiarise. Viendra le temps où il apprendra, comme le peintre, à revêtir

ces offemens des formes les plus régulières d'un corps vivant & animé ; & ce fera l'ouvrage de l'amplification, ce grand talent de l'orateur, dont on a fait le jeu de notre enfance.

Mais à cette première organifation du talent oratoire, il faudra bientôt joindre une nourriture qui commence à donner à la raifon de la force & de la couleur. Les bons livres en font la fource ; & ce moyen eft affez connu. Mais ce qui ne l'eft pas de même, c'eft le fruit que l'on peut tirer de ces lectures amufantes que l'on feroit à haute voix, & qui, bien dirigées, feroient pour les élèves comme les promenades du botanifte avec les fiens, lorfqu'en parcourant les campagnes, il leur fait diftinguer & connoître les plantes, dont ils doivent un jour favoir appliquer les vertus.

A mefure donc que l'Hiftoire, la Poéfie, la Philofophie morale, & cette fleur de Littérature qui forme l'éducation de tous les efprits cultivés, donneroient lieu d'analyfer ces idées élémen-

taires qui doivent former insensiblement le magasin de l'orateur ; on feroit aux jeunes éleves un objet d'émulation de les décomposer, de les dévélopper : & ces études philosophiques seroient comme le vestibule du sanctuaire de l'Eloquence.

Quoi, dira-t-on, des analyses métaphysiques à des enfans ! Pourquoi non, si ces analyses n'ont rien de trop subtil, & ne font que leur expliquer, avec plus de précision, les mots qui sont à leur usage ?

Je suis loin de vouloir fatiguer leur entendement de ces spéculations stériles où l'esprit de l'homme se perd dans le vague de ses pensées, & après avoir parcouru un vide immense, retombe dans le doute, fatigué de ses vains efforts. La Philosophie cherche la vérité dans l'essence des choses ; l'Histoire, dans les faits : la Poésie demande un merveilleux vraisemblable ou un naturel rare, curieux, & piquant ; l'Eloquence ne veut qu'une vraisemblance commune : elle rejette les paradoxes, & tire sa force des

mœurs

mœurs & de l'opinion générale : *In dicendo autem vitium vel maximum est, à vulgari genere orationis atque à consuetudine communis sensûs abhorrere* (De Orat. l. 1). Ce n'est pas que ses idées & ses expressions ne soient souvent très-élevées : mais ses hauteurs sont accessibles, ses hardiesses n'ont rien d'étrange, sa route n'a rien d'escarpé ; & ce qu'elle dit de sublime ou d'inouï, n'est étonnant que par la lumière imprévue & soudaine qu'elle jette dans les esprits. Ainsi, le comble de l'Eloquence est de dire ce que personne n'avoit pensé avant que de l'entendre, & ce que tout le monde pense après l'avoir entendu.

Il ne s'agit donc que de se tenir (si je puis m'exprimer ainsi) dans la moyenne région des idées abstraites, de s'attacher à celles qui appartiennent à l'Eloquence, & d'éviter ces questions frivoles, singulières, & sophistiques, qui ne font qu'altérer dans les enfans la bonne foi du sens intime, rendre l'esprit pointilleux & faux, & tout au plus accoutumer leur langue à

une brillante loquacité. *Malim equidem indisertam prudentiam quam stultitiam loquacem.* (De Orat. l. 3.)

Alors que peut avoir de si effrayant pour eux la Métaphysique de l'Eloquence ? &, par exemple, quoi de plus clair, de plus sensible, de plus facile à concevoir, que le développement de l'idée de la vertu, tel que Cicéron nous le donne ; lorsqu'ils liront qu'elle est à la fois *prudence*, *justice*, *force*, & *tempérance* ; que la *prudence* est le discernement des choses, bonnes, mauvaises, indifférentes ; que la *justice* est l'état habituel d'une ame attentive & fidèle à rendre à chacun ce qui lui est dû, sans préjudice du bien public ; que la *force* consiste à braver les périls & à supporter les travaux ; qu'elle est composée de *grandeur d'ame*, de *confiance*, de *patience*, & de *persévérance* ; *que le propre de la grandeur d'ame* est de former de généreux desseins, & d'y porter une résolution qui leur donne encore plus de lustre ; que le caractère de la *confiance* est de compter sur soi, dans de louables

entreprises, & de mettre en ses propre forces une espérance ferme d'en vaincre les obstacles & d'en surmonter les dangers ; que la *patience* s'exerce à souffrir volontairement & long-temps, pour remplir des devoirs pénibles ; que la *persévérance* est une stabilité perpétuelle dans des résolutions mûrement réfléchies, & qu'on n'a prises qu'après avoir tout prévu & tout consulté ; que la *tempérance* est la domination d'une raison sévère sur tous les mouvemens de l'ame & sur tous ses penchans impétueux & déréglés ; que ses espèces sont la *continence*, la *clémence*, & la *modestie* ; que sous le frein de la *continence*, la fougue des désirs est réprimée par la raison ; que la *clémence* adoucit les transports d'une colère aveugle ou d'un âpre ressentiment ; que la *modestie* enfin répand une pudeur honnête dans toute la conduite d'un homme de bien, & ajoute un nouvel éclat à la dignité des actions louables ?

Ainsi, après avoir commencé par définir en dialecticien, le jeune homme

apprendra à définir en orateur ; & peu à peu ſe raſſemblera dans ſon entendement cette foule d'êtres intellectuels qui environnent l'éloquence, & qui, claſſés avec méthode, doivent un jour pouvoir ſe ſuccéder rapidement & ſans confuſion dans la penſée de l'orateur.

Ce ſera ſur-tout dans les faits que lui préſentera l'Hiſtoire, que l'élève retrouvera ſa métaphyſique en exemple & ſa morale en action, mais modifiée par les circonſtances, qui quelquefois changent l'objet, au point de rendre digne de louange ce qui eſt en ſoi digne de blâme, & de rendre digne de blâme ce qui de ſa nature eſt digne de louange. Ici la tâche que le *Rhéteur* impoſera à ſon diſciple ſera de démêler, dans le caractère de l'action, ce qui la rend problématique, ou ce qui la diſtingue & l'excepte de la loi générale & de l'ordre commun.

De ces études on verra ſe former, non pas un ſyſtême de Philoſophie ſubtile & tranſcendante, mais un cours de Philoſophie naturelle & ſenſible, accommodée

à la vie & aux mœurs ; ce qui fut toujours, dit Cicéron, le partage de l'Eloquence. *Quod semper oratoris fuit.* Et sans prétendre, comme lui, que l'orateur, pour être accompli, doive être en état de parler de tout avec connoissance de cause, & autant d'abondance que de variété, au moins dirai-je qu'en laissant à la Philosophie ses subtilités & ses profondeurs, l'Eloquence doit être prémunie de toutes les idées morales qui caractérisent les hommes & distinguent leurs actions. *Oratori quæ sunt in hominum vitâ (quandoquidem in eâ versatur orator atque ea est ei subjecta materies), omnia quæsita, audita, lecta, disputata, tractata, agitata esse debent.* (De Orat. l. 3.)

Mais il est temps que l'Eloquence elle-même reçoive ses disciples des mains de la Philosophie ; & je propose pour eux encore un exercice qui convient à leur âge, & dont l'exemple de Crassus & l'autorité de Cicéron garantissent l'utilité.

« Pour me former à l'Eloquence (dit

Craſſus dans le Dialogue de *l'Orateur*), j'avois d'abord adopté la méthode des exercices de Carbon. Je répétois de souvenir, je commentois, j'amplifiois quelque morceau de Poéſie ou d'Eloquence, que je venois de lire en notre langue. Mais je m'apperçus que cette méthode étoit mauvaiſe, en ce que mon auteur s'étant ſaiſi d'abord, pour rendre ſa penſée, des termes les plus convenables, les plus forts, les plus élégans, ſi je me ſervois de ces mots, je ne faiſois rien de moi-même ; ſi j'en employois d'autres, je faiſois plus mal. Je préférai d'expliquer de mémoire les Oraiſons des plus célèbres orateurs grecs ; & alors j'eus le choix de tous les termes de ma langue, pour exprimer en liberté les penſées de mon auteur ».

Voilà, je crois, le genre d'exercice le plus propre à former les diſciples de l'Eloquence ; & c'eſt celui que je ſubſtituerois à ces compoſitions futiles dont on fatigue les enfans.

Cet exercice commenceroit, dans l'é-

cole aſſemblée, par la lecture, à haute voix, d'un morceau pris d'un hiſtorien, d'un orateur, ou d'un poëte : car on ſait bien que l'Eloquence eſt répandue dans toute la ſphère de la Littérature, *vagam & liberam & latè patentem*, mais dans tel climat plus brûlante, dans tel autre plus tempérée ; & qu'en paſſant ſur différens ſujets, comme par différentes plumes, elle change de caractère, de mouvement, & de couleur. *Nam quum eſt oratio mollis, & tenera, & ita flexibilis ut ſequatur quocumque torqueas ; tum & naturæ variæ, & voluntates, multum inter ſe diſtantia effecerunt genera dicendi.* (Orat.) Ainſi, tous les exemples en ſeroient variés, & tantôt la raiſon y domineroit, tantôt le ſentiment, ou quelque paſſion violente. Dans les uns, la juſteſſe, la préciſion, l'énergie ; dans les autres, le coloris, la hardieſſe des penſées, la vivacité des images ; dans les autres enfin, le ton, le ſtyle propre aux mouvemens paſſionnés, ſe préſenteroient pour modèles : & après lecture, qui ſeroit ſobrement accom-

pagnée de réflexions; on laisseroit chacun exercer sa mémoire, son esprit, son talent, à reproduire dans une autre langue ce qu'il en auroit retenu.

Le jeune élève ne seroit, dans ce travail, ni absolument livré à lui-même, ni absolument privé du plaisir de la production: il auroit, comme en traduisant, le mérite & l'attrait de l'invention du style, & de plus le mérite, encore plus attrayant, de l'invention des idées, pour suppléer à ses oublis. J'y crois voir sur-tout l'avantage de lui faire donner toute son attention aux figures, aux mouvemens, aux tours du style de l'écrivain qu'on lui auroit donné pour modèle: & combien plus vive & plus profonde seroit l'impression de l'exemple, lorsqu'au moment de la correction on lui feroit apercevoir qu'il auroit mal saisi le caractère de son auteur, mal répondu, je le suppose, à l'énergie de Tacite, à la précision de Salluste, à l'élocution pleine, harmonieuse, & oratoire de Tite-Live!

C'est en l'exerçant à travailler ainsi d'a-

près de grands modèles sur des sujets intéressans, qu'on lui éleveroit l'esprit, l'ame, & le style, & qu'on lui donneroit cet ardent amour de son art, sans lequel, dans la vie, & singulièrement dans la carrière de l'Eloquence, on ne fait rien de grand. *Studium, & ardorem quemdam amoris, sine quo, quum in vitâ nihil quidquam egregium, tum certè hoc quod tu expetis, nemo unquam assequetur.* (De Orat. l. 1.)

Dans ces premières études de l'Eloquence, Pétrone, le grand ennemi de la déclamation, vouloit qu'on fût nourri de la lecture des poètes, & sur-tout de celle d'Homère :

Det primos versibus annos,
Mæoniumque bibat felici pectore fontem.

Théophraste reconnoissoit que la lecture des poètes étoit infiniment utile aux orateurs ; Longin la recommande à ceux qui veulent s'élever au ton de la haute Eloquence. Quintilien pense comme eux ; « C'est dans les poètes, dit-il, qu'on doit chercher le feu des pensées, le sublime de

l'expression, la force & la vérité des sentimens, la justesse & la bienséance des caractères.

Il ne laisse pas d'y avoir quelques précautions à prendre, pour empêcher que les jeunes gens ne confondent l'Eloquence du poète avec celle de l'orateur; & le maître auroit attention de leur faire bien distinguer, dans les tours, les figures & les images du style poétique, ce qui excède les hardiesses qui sont permises au langage oratoire. Mais la distance de l'un à l'autre n'est pas aussi grande qu'on l'imagine: *Est finitimus oratori poëta numeris adstrictior paulo, verborum autem licentiâ liberior, multis vero ornandi generibus socius ac pœnè par.* (De Orat. l. 1.) Aussi le Sophocle latin, Pacuvius étoit-il la lecture la plus habituelle de Crassus & de Cicéron; & je suis bien persuadé que de tous les modèles celui que Massillon avoit le plus étudié, c'étoit Racine.

J'oserai cependant n'être pas de l'avis de Cicéron, lorsqu'il assure que la sphère

de l'orateur est aussi étendue que celle du poëte : *In hoc certè propè idem, nullis ut terminis circumscribat aut definiat jus suum* (ibid.) Et dans le choix des sujets qu'on propose, ou des exemples qu'on présente aux disciples de l'Eloquence, on doit se souvenir que tout ce qui convient à un art dont le but n'est que de séduire & de plaire, ne convient pas à un art dont la fin est d'instruire & de persuader. Ainsi, les écarts, les épisodes, les détails de pur agrément, qui sont permis à la Poésie, ne le sont pas à l'Eloquence. Dans celle-ci rien de superflu ; tout doit tendre à la persuasion ; plaire, émouvoir, n'en sont que les moyens. En deux mots, le luxe, qui n'est que luxe, est interdit à l'Eloquence ; l'agréable y doit être utile ; les ornemens de son édifice en doivent être les appuis.

Quant à l'étendue de leur domaine, celui de la Poésie embrasse, non seulement dans la nature, mais au delà, dans les possibles, dans les espaces du merveilleux, tous les objets, réels ou fantastiques, dont la pein-

ture peut nous plaire ; la vérité connue, la feinte, le mensonge, tout est de son effort. L'Eloquence au contraire n'a pour objet que ce qui intéresse sérieusement les hommes, le juste, l'honnête, l'utile, & le vrai dans ces trois rapports, mais le vrai qui n'est pas connu ou qui n'est pas assez senti ; sans quoi l'Eloquence seroit sans objet & n'auroit plus aucune force. Elle auroit beau couler, comme un fleuve rapide, dans un lit vaste & libre ; elle paroîtroit calme & semblable à une eau dormante. C'est aux écueils qu'elle rencontre, qu'elle heurte, & qu'elle franchit, c'est au détroit où ses flots se resserent & redoublent de force & d'impétuosité, c'est là qu'elle se fait connoître, & perd le nom d'élocution, pour prendre celui d'Eloquence.

Celsus avoit donc quelque raison de dire que l'Eloquence ne s'exerçoit que sur des choses contestées ; mais la résistance est encore plus souvent dans la volonté que dans l'entendement ; & c'est la plus difficile à vaincre.

La Poésie n'a que la vraisemblance à se donner, & que l'illusion à répandre ; l'Histoire n'a communément que l'ignorance à éclairer ; la Philosophie a de plus l'erreur & le préjugé à combattre ; l'Eloquence a, non seulement l'opinion, mais les affections, les passions à subjuguer, à dominer : ce sont là ses triomphes ; & cette différence fera seule sentir aux jeunes gens pourquoi le caractère de la Poésie est une séduction perpétuelle ; celui de l'Histoire, une sincérité noble & calme ; celui de la Philosophie, une discussion sagement animée ; celui de l'Eloquence, une action pleine de chaleur, & plus ou moins véhémente, selon la force des obstacles que son sujet lui donne à renverser. De ces obstacles, le moindre, c'est le doute ; & avec tout le charme du langage, celui qui, n'ayant aucune résistance d'opinion, d'inclination, de doute à vaincre dans son auditoire, ne feroit que lui exposer des vérités connues, seroit un beau parleur, & , si l'on veut, un homme disert, mais non pas un homme

éloquent. C'est donc toujours un objet sérieux, intéressant, problématique, & relatif à l'un de ces trois points, le juste, l'honnête, & l'utile, qu'il faut choisir, même dans les poètes, pour y exercer les enfans.

Enfin ce qui me semble décider en faveur de cette espèce de leçons que je propose pour la seconde classe, c'est qu'en devenant tous les jours un peu plus difficiles & un peu plus savantes, elles amènent les disciples à ce troisième degré d'études, où ils auront à saisir d'un coup-d'œil l'ordonnance & la contexture de la harangue & du plaidoyer.

Et sans cette méthode, comment leur faire en même temps observer l'ordre, l'enchaînement, l'accord, & la diversité des parties dont cet ensemble est composé ? Une simple lecture ne les captive point, & ne laisse presque jamais dans de jeunes esprits que de légères traces : la traduction est pénible & lente, & l'attention y est absorbée par les détails de l'expression : le travail d'apprendre par cœur est mécanique, dès qu'il est com-

mandé, & se réduit à retenir des mots : l'extrait n'excite aucune ardeur, aucune émulation dans l'ame : enfin la composition en grand est insensée, avant l'étude des modèles. Quel moyen reste-t-il pour en graver l'empreinte dans l'esprit des élèves, que la méthode de Crassus, une lecture à haute voix, & après la lecture une rédaction, une traduction de mémoire?

Ici l'on n'aura point à craindre l'inapplication des élèves : émus jusqu'à l'enthousiasme par cette lecture enivrante, pleins des beautés qu'ils auront admirées dans les mouvemens, les pensées, le langage de l'orateur ; en se frappant de ses raisons, ils auront été encore plus saisis des passions qui l'animoient : fatigués de cette foule d'idées & de sentimens qu'il leur aura transmis, ils brûleront de les répandre ; & s'ils ont en eux quelque germe d'Eloquence naturelle, on verra ces germes éclore à la chaleur vive & profonde dont il les aura pénétrés.

Je ne sais si ce grand exemple de Crassus me fait illusion ; mais je crois voir

le jeune élève sortir de cette école avec une force d'appréhension, une vigueur de jugement, une habitude à saisir l'ensemble d'un sujet ou l'état d'une cause, son point de vue favorable, ses vrais moyens, & en même temps son côté foible & périlleux ; une promptitude à s'affecter des passions dont elle est susceptible ; une facilité à changer de ton, de mouvemens, & de langage ; une impétuosité dans l'attaque, une adresse dans la défense, une souplesse & une agilité à parer tour à tour & à porter des coups rapides ; enfin une richesse, une abondance d'élocution, que nul autre genre d'étude & d'exercice ne peut donner.

Cependant, comme après avoir exercé long-temps les jeunes peintres à dessiner d'après de grands modèles, on leur permet de composer ; on pourroit de même permettre aux élèves de l'Eloquence de s'essayer en liberté, lorsqu'ils auroient acquis des forces. Ce seroit, même dans les deux classes, une récompense honorable que l'on proposeroit à leur émulation.

Mais je persiste à demander, 1°. Que le sujet soit pris d'un écrivain du premier ordre, afin d'avoir plus sûrement à leur donner pour correctif, après la composition, le meilleur modèle possible. 2°. Que ce soit une question douteuse & sujette à discussion, soit d'une partie avec l'autre, soit de l'orateur avec lui-même; car ce qui seroit évident & incontestable ne donneroit plus lieu ni à la preuve ni à la réfutation; le vrai combat de l'orateur: l'élève doit savoir qu'il a toujours un adversaire dans l'opinion opposée à la sienne; & quand cet adversaire est muet, c'est à lui de prendre sa place, & de parler contre lui-même avec autant de force & de chaleur que feroit un homme éloquent. (*Voyez* CHAIRE). 3°. Que pour ces essais on préfère les causes dont le principe est contesté, non seulement parce qu'elles donnent plus d'espace & d'essor à de jeunes esprits, mais parce qu'elles prêtent au développement de ces idées élémentaires que l'élève a déjà reçues, & qu'elles sont les seules où il soit en

état de faire quelques pas sans être mené par la main ; car d'examiner, comme on le fait dans une cause particulière, si une chose est telle ou telle ; ou si le fait dont il s'agit est arrivé de telle ou de telle façon, par malice, par imprudence, involontairement, ou par nécessité ; si l'accusé a fait ce qu'on lui impute ; & s'il l'a fait selon la loi, hors de la loi, contre la loi, seul, de son propre mouvement, ou par l'impulsion d'un autre, &c. ; tout cela tient à des circonstances dont il est impossible que les écoliers soient instruits.

Toutefois en donnant la préférence aux causes générales, non seulement comme plus simples, mais comme plus propres à faire connoître les grandes régions de l'Eloquence (*a*), & comme un moyen d'accoutumer l'esprit à voir les conséquences dans leur principe (*b*) ; je ne

(*a*) *Nosse regiones intra quas venire debeas, ut pervestiges quod quæras.*

(*a*) *Ubi eum locum omnem cogitatione sepseris, si modo usum rerum percallueris, nihil te effugiet, atque omne quod erit in re occ atque incidet.* (De Orat. l. 2.)

laisserai pas d'observer qu'un grand nombre des plus belles causes sont des causes particulières, dont le principe est reconnu ; & c'est pour celles-ci que la méthode des *Rhéteurs* seroit nécessaire aux élèves.

Ces *Rhéteurs* avoient pris la peine de classer toutes les causes oratoires, & d'assigner à chaque espèce les moyens qui lui convenoient : c'est ce qu'on appeloit *lóca* : arsenal oratoire, où il faut avouer que les armes étoient rangées avec beaucoup d'ordre & de soin.

Cette méthode avoit l'avantage de tracer des routes, d'y poser des signaux, d'avertir l'orateur de celle qu'il auroit à suivre ; Cicéron lui-même en convient ; *Habet enim quædam ad commonendum oratorem.* Mais l'élève qui, après les premières études, auroit besoin d'aller chercher dans ces lieux oratoires les moyens propres à sa cause, seroit un esprit lent, timide, & sans essor : *Quod etiamsi ad instituendos adolescentulos magis aptum est, ut, simul ac posita sit causa, habeant*

quo se referant, unde statim expedit possint argumenta depromere : tamen tardi ingenii est rivulos consectari, fontes rerum non videre. (De Orat. l. 2.)

« Qu'on me donne, disoit Antoine dans ce même dialogue, un jeune homme qui ait bien fait ses études ; si, avec un peu d'usage de l'art oratoire, il a dans le génie quelque vigueur, je le porterai en un lieu où il trouvera, non pas un filet d'eau enfermée & captive dans des canaux étroits, mais un fleuve entier qui s'élance impétueusement de sa source ». *Si sit is, qui & doctrinâ liberaliter mihi institutus, & aliquo jam imbutus usu, & satis acri ingenio esse videatur ; illuc eum rapiam, ubi non seclusa aliqua aquula teneatur, sed unde universum flumen erumpat.* (De Orat. l. 2.)

Quelle étoit donc cette source abondante, auprès de laquelle tous les lieux communs des *Rhéteurs* ne lui sembloient que des filets d'eau ? C'étoit la cause elle-même ; & sa méthode, à lui, consistoit à la méditer profondément, à bien

savoir quelle en étoit la nature, *quæ nunquam latet*, disoit-il, & à tirer de cette connoissance ses procédés & ses moyens.

La pratique de l'orateur que je viens de citer, pour s'instruire à fond d'une affaire, étoit d'engager sa partie à plaider sa cause elle-même devant lui, sans témoin, afin qu'elle eût plus d'assurance; & de plaider contre elle, afin de l'obliger à mettre au jour tous ses moyens. « Après avoir renvoyé mon client, je faisois, dit-il, à moi seul, trois personnages différens, le mien, celui de mon adversaire, & celui de nos juges : ainsi, je plaidois les deux causes, & le mieux qu'il m'étoit possible; après cela je prononçois avec la plus rigoureuse équité ».

Voilà une grande leçon & en même temps un moyen assez simple de rendre les causes particulières accessibles aux jeunes gens : car si le *Rhéteur* veut se mettre à la place de la partie, & se laisser interroger, l'élève fera de son côté le personnage de l'avocat; & la justesse,

la sagacité, la promptitude de son discernement percera dans cet exercice, par le soin qu'on lui verra prendre de démêler, de dénouer les difficultés véritables, par l'attention qu'il donnera aux points essenciels de la cause, par le choix qu'il fera des moyens décisifs; car rien ne distingue plus sûrement une bonne & une mauvaise tête, qu'une curiosité judicieuse qui va au but, & une curiosité vague qui se dissipe & s'égare en chemin.

Il ne faut pas oublier cependant que l'exercice apprend à voir aux jeunes orateurs, comme il apprend à voir aux jeunes peintres, & qu'on prend quelquefois pour manque d'intelligence & d'aptitude, ce qui n'est que légèreté, dissipation, distraction. L'avocat, parce qu'il est instruit, voit d'un coup-d'œil, parmi les circonstances & les moyens qu'on lui expose, ce qui lui est bon & ce qui lui manque: ses recherches sont éclairées; celles de l'écolier peuvent être d'abord inquiètes & indécises. Il faut

donc se donner la peine de lui apprendre à examiner, à développer une cause, à la voir sous toutes ses faces, à prévenir dans tous les points ce qu'on pourra lui opposer, & à se tenir préparé pour l'attaque & pour la défense. Or c'est ce qu'on n'a jamais fait.

Le premier tort des *Rhéteurs* a été, comme je l'ai dit, de croire enseigner l'art de l'Eloquence à des enfans; & pour cela ils l'ont réduit en miettes: *Qui omnes tenuissimas particulas .... ut nutrices infantibus pueris, in os inserant.* (De Orat. lib. II.): & au contraire, le moyen de simplifier l'art, de le faciliter, auroit été de l'enseigner en masses: un petit nombre de grands principes, appuyés sur de grands exemples, auroit suffi, & n'auroit ni troublé ni fatigué de jeunes têtes.

La même erreur a fait assujettir à des régles minutieuses & à des méthodes serviles ce qu'il y a de plus capricieux, de plus impérieux au monde, l'occasion & la nécessité. La *Rhétorique*, ainsi que

la tactique, ne peut rouler que sur des hypothèses : dans l'un & l'autre genre de combat il y a deux grands ordonnateurs, le jugement & le génie ; mais ils sont tous les deux soumis à des hasards qui déconcertent toutes les méthodes & font fléchir toutes les règles.

Il falloit donc simplifier l'art le plus qu'il eût été possible, ne pas ériger en principe ce qui n'est juste & vrai que sous certains rapports, n'enseigner que le difficile, ne prescrire que l'indispensable ; en un mot, laisser au talent, comme les lois doivent laisser à l'homme, autant de sa liberté naturelle qu'il en peut avoir sans danger. Les régles prescrites par les *Rhéteurs* sont presque toutes de bons conseils & de mauvais préceptes.

Tout se réduit, dans l'art oratoire, à instruire, à plaire, à émouvoir : encore, des trois, un seul doit-il paroître en évidence ; & lors même que l'orateur emploie tous les moyens de se concilier le juge ou l'auditeur, de le flatter, de le fléchir, de l'irriter, ou de l'appaiser, le

le comble de l'art feroit encore de ne fembler occupé qu'à l'inftruire. *Una ex tribus his rebus, res præ nobis eſſe ferenda, ut nihil aliud, niſi docere, velle videamur. Reliquæ duæ, ſicut ſanguis in corporibus, ſic illæ in perpetuis orationibus fuſæ eſſe debebunt.* Cette règle en renferme mille; & fi on l'a bien faifie, ni les lieux oratoires, ni les figures, ni les ornemens, ni aucune des formules de *Rhétorique*, ne s'introduiront, qu'à propos & comme fans étude & fans deffein, dans l'Eloquence. Je fais que les figures en font l'âme & la vie; & il n'en eft aucune qui, naturellement employée & mife à fa place, ne donne de la grâce ou de la force à l'élocution. Mais il faut que l'élève apprenne à les connoître, & non pas à les employer. Celles qui, dans la chaleur de la compofition, ne fe préfentent pas d'elles-mêmes, décéléroient trop l'artifice : la nature les a inventées, la nature doit les placer.

A l'égard de l'économie & de l'ordonnance de l'ouvrage oratoire, on le

divisera, si l'on veut, en six, en cinq, ou en trois parties. Mais quoiqu'on puisse donner pour modèle un discours dans lequel ces parties, distribuées selon l'usage, tendent au but commun de la persuasion; l'exorde, par sa modestie & sa douceur insinuante; l'exposition, par la clarté d'une division régulière & complète; la narration, par son adresse & son air d'ingénuité; la preuve, par sa solidité, sa vigueur, & sa rapidité pressante; la réfutation, par la dextérité des tours, la force des répliques, & la chaleur des mouvemens; la confirmation, par un accroissement de force & d'énergie; la conclusion, par cet éclat qui part des moyens rassemblés; la péroraison, par des mouvemens d'indignation & de douleur, quand la cause en est susceptible, ou par la séduction d'un pathétique doux & pénétrant sans violence, quand la cause ne donne lieu qu'à la commisération; le *Rhéteur* ne laissera pas d'avertir son disciple que c'est au sujet à prescrire l'économie du discours,

décider du nombre, de la distribution, du caractère de ses parties ; & que non seulement sous différentes formes un discours peut être éloquent, mais que, pour l'être autant qu'il est possible, il ne doit jamais affecter que la forme qui lui convient.

Savoir de quoi, dans quel dessein, à qui, ou devant qui l'on parle; &, dans tous ces rapports, dire ce qui convient, & le dire comme il convient : c'est l'abrégé de l'art oratoire.

Ainsi, l'importante leçon, la seule même dont l'élève auroit besoin, si elle étoit bien développée, seroit de lui apprendre à viser à son but, à se demander à lui-même quel est l'effet qu'il veut produire; s'il lui suffit d'instruire, ou s'il veut émouvoir; s'il est en état de convaincre, ou s'il aura besoin d'intéresser & de fléchir; s'il se propose d'exciter l'admiration ou l'indulgence, l'indignation ou la pitié. Alors il sentira si son exorde doit être véhément ou timide; si son exposition, ou sa narration exige la simplicité, la mo-

destie, où la magnificence; si, dans la preuve, il lui faut insister sur le principe ou sur les conséquences; si, dans la réfutation, il doit agir de vive force, ou ruiner insensiblement les moyens de son adversaire, employer l'artifice de l'insinuation, ou le tranchant du syllogisme, ou les entraves du dilemme, ou le piége de l'induction; si le caractère de sa péroraison doit être la véhémence & l'énergie, ou la douceur de la séduction, un pathétique violent & brûlant, ou cette sensibilité modérée qui fait coûler de douces larmes, ou cette douleur déchirante qui pénètre dans tous les cœurs.

Enfin la conclusion de ce long cours d'étude sera d'avertir les élèves les mieux instruits, que ce n'est encore rien que ce qu'ils ont appris: car sans compter, pour l'avocat, cette immense étude des lois; sans compter, pour l'homme d'Etat, la connoissance de la chose publique dans ses détails & dans tous ses rapports; sans compter, pour l'orateur chrétien, la lecture & la méditation des livres sacrés;

dont il doit être plein comme de sa propre substance; leur grande étude à tous, l'étude de toute leur vie, sera celle des hommes qu'ils auront à persuader, à dominer par la parole; & pour cette étude, la véritable, la seule école, c'est le monde: nulle spéculation ne peut y suppléer, nulle hypothèse n'y peut suffire. L'homme est un être si mobile, si changeant, si divers, qu'il est impossible d'enseigner quels seront les hommes de tel lieu, de tel temps, de telle conjoncture; quel sera tel jour, à telle heure, l'esprit dominant de la nation, de la cité, des tribunaux, de l'auditoire. C'est là cependant ce que l'orateur doit savoir; & il ne le saura bien que sur le lieu, sur le temps, en *subodorant*, comme Cicéron, les sentimens & les pensées, en mettant le doigt sur les cœurs. Sans cela l'Eloquence est vague, & manque des deux propriétés qui en sont toute la force, la convenance & l'àpropos.

Que les jeunes gens sachent donc que l'école n'a été pour eux qu'une lice obs-

101969

cure & paisible, dont les combats étoient des jeux ; & que maintenant il s'agit de se porter sur le champ de bataille. *Educenda deinde dictio est ex hâc domesticâ exercitatione & umbratili, medium in agmen, in pulverem, in clamorem, in castra, atque aciem forensem.... periclitandæ vires ingenii, & illa commentatio inclusa in veritatis lucem proferenda est.* (De Orat. lib. I.)

Selon la méthode que je viens de tracer, d'après les plus grands maîtres de l'art, on voit que les études de la *Rhétorique* ont trois degrés ; que celles de la première classe sont communes à tous les hommes dont on veut former la raison, cultiver l'esprit, & polir le langage, & que jusques-là l'homme du monde & l'orateur ont besoin des mêmes leçons ; que celles de la seconde classe deviennent plus propres à l'Eloquence, mais conviennent également à l'orateur, au philosophe, à l'historien, & au poète ; enfin que les études de la troisième classe, où l'on enseigne expressément les pro-

cédés de l'Eloquence, semblent ne convenir qu'aux jeunes gens qui se destinent ou à la Chaire, ou au Barreau, ou à quelque fonction publique qui demande un homme éloquent. Mais comme, pour développer le corps & lui donner plus de force & plus de souplesse, on exerçoit les jeunes romains au combat de la lutte, sans vouloir en faire des athlètes; de même, si l'on veut m'en croire, on exercera l'esprit de la jeunesse destinée aux fonctions qui demandent le don de la parole, on l'exercera long-temps dans la lice du plaidoyer: car il n'est point de genre d'éloquence qui ne se réduise aux règles de la plaidoirie. Instruire, prouver, réfuter, émouvoir, & persuader, c'est, dans toutes les situations de la vie, l'art de dominer les esprits.

On peut me demander quel temps je veux que l'on donne à ces études. Le temps qu'elles exigeront. Dans les beaux jours de l'Eloquence, les anciens ne le comptoient pas, & le croyoient bien employé: aussi le sénateur, le consul,

le censeur, l'homme de Lois, l'homme d'Etat, s'y formoient-ils en même temps; & chaque citoyen, destiné aux fonctions publiques, en sortoit propre à les remplir. C'est un beau rêve, me dira-t-on; & s'il a quelque réalité, ce n'est plus nous qu'elle intéresse. Au milieu d'un peuple, à la fois législateur & juge, devant qui l'on plaidoit, non seulement pour la fortune & la vie du citoyen, mais pour l'utilité, la gloire, & le salut de la République; dans un Etat où chacun aspiroit à dominer par la parole; que des hommes, sans cesse en guerre dans la lice de l'Eloquence, pour leurs amis ou pour eux-mêmes, & qui venoient y décider, comme des gladiateurs, de leur perte ou de leur salut, aient attaché à ce grand art tout l'intérêt de leur sûreté, de leur fortune, & de leur gloire; rien de plus naturel. Mais quel seroit pour nous le fruit, l'emploi de ces longues études? où seroit la place de ces talens cultivés avec tant de soin? Sommes-nous dans Rome ou dans Athènes?

& avons-nous une tribune où l'orateur, homme d'Etat, puisse parler en liberté ? ».
— Fasse le Ciel qu'il s'en élève & en grand nombre, de ces citoyens éloquens ! On demande où seroit leur place ! Partout où la voix de la sagesse, de la vérité, de sa vertu, de l'intérêt public, de l'amour de l'humanité, a le droit de se faire entendre ; & sous ce règne où ne l'a-t-elle pas ? L'Eloquence n'a plus de tribune ! Mais la Chaire en est une encore pour cette morale sublime, que rend plus pure encore & plus touchante la sainteté de ses motifs. Mais les Académies sont des tribunes, où, la palme à la main, on demande aujourd'hui, comme autrefois dans la place d'Athènes, *Qui veut parler pour le bien public ?* Dans Athènes, ce n'étoit qu'au moment où la République étoit menacée, dans les jours de crise & de danger, que la voix du héraut se faisoit entendre : ici, dans le sein de la paix, & lorsque l'indolence de la sécurité, de la tranquillité publique, sembleroit pouvoir refroidir

l'intérêt général ; ici, tous les jours, & du centre & des extrémités du royaume, la voix s'élève, & dit aux orateurs : « Tel abus règne, tel préjugé domine ; pour le combattre & le détruire, *Qui veut parler ? Qui veut parler* contre la ſervitude, contre la rigueur inutile de nos anciennes lois pénales, contre l'iniquité des peines infamantes, ſur les moyens de conſerver cette multitude innombrable d'enfans qui voint périr dans les aſiles de l'indigence, ou ſur les moyens de détruire ce vieux fléau de la mendicité, ſans manquer au reſpect que l'on doit au malheur, *Qui veut parler ?*

» L'exemple des hautes vertus, des ſublimes talens, des travaux héroïques, s'efface dans l'éloignement, & ne jette plus qu'une pâle & froide lumière ; pour en ranimer l'émulation avec le ſouvenir, *Qui veut parler ?* Le génie & l'ambition des ſouverains ſe tourne vers la ſolide gloire, vers celle qui ne coutera ni larmes ni ſang à leurs peuples, & qui ſera le prix du bien qu'on aura fait. Les peu-

ples eux-mêmes commencent à sentir qu'une politique funeste les a trompés, en les rendant jaloux & rivaux l'un de l'autre, & que la nature les avoit faits pour être amis; *Qui veut parler*, pour applaudir à cette grande révolution, pour y encourager & les rois & les peuples?

Un jeune prince (de Brunswick) se dévoue pour secourir des malheureux qui vont périr; & à l'instant une voix chére à la nation s'élève & demande: « *Qui veut parler* avec l'enthousiasme d'une Poésie éloquente, pour rendre, à la mémoire de ce héros de l'humanité, l'hommage, les louanges, les regrets de la reconnoissance universelle? qu'il acquitte le genre humain de ce devoir; & la couronne d'or, qu'on refusoit à Démosthène, l'attend & lui est assurée ».

Qu'on ne dise donc plus que les grands objets manquent à l'Eloquence; mais bien plutôt que l'Eloquence manque le plus souvent aux grands objets qui la demandent, qui l'appellent, qui l'invoquent de toutes parts. Son domaine aura

ſes limites : elle ne ſera plus ſéditieuſe & turbulente ; elle ne ſera plus délatrice & calomnieuſe ; mais ſi elle n'a pas toute la liberté de l'Eloquence républicaine, auſſi n'en aura-t-elle pas la licence & les vices. Elle ſera moins de bien peut-être ; mais elle ne ſera que du bien, & ſera de grands biens encore. Je ne parle point du Barreau, où la juſtice & l'innocence auront toujours beſoin de ſon organe ; mais par-tout où le bien moral & politique, l'utile, l'honnête & le juſte ſont mis en délibération, dans les conſeils, dans les tribunaux, dans les députations, & dans les aſſemblées, elle aura lieu de ſe montrer : elle aura lieu de parler aux peuples au nom du ſouverain, au ſouverain au nom des peuples, conſolante & ſenſible en émanant du trône, reſpectueuſe & ſage en y portant les vœux, les gémiſſemens des ſujets. Elle ne fera point de révolution violente ; mais elle amenera des réformes utiles, des changemens ineſpérés : elle rendra du moins l'autorité plus douce, l'obéiſ-

ſance plus facile, le ſouverain plus cher encore, les peuples plus intéreſſans.

Mais il eſt pour elle un empire plus étendu & plus durable. Cet art précieux, que les anciens ne poſſédoient pas, l'art de l'imprimerie, donne des aîles & cent voix à l'Eloquence, comme à la Renommée; les livres ſont pour elle des miniſtres rapides, qui, d'une extrémité du monde à l'autre, vont porter la lumière & la perſuaſion; & n'eût-elle que ces organes, de quel prix ne ſeroient pas encore le talent, le génie, & l'ame d'un homme vertueux & ſage, à qui, pour rendre ſa ſageſſe & ſa vertu féconde, le Ciel auroit donné le don d'écrire éloquemment! Un livre où les principes d'une ſaine philoſophie, d'une politique morale, d'une ſage légiſlation, d'une adminiſtrarion ſalutaire, ſeront développés avec une éloquence lumineuſe & ſenſible, ſera lui ſeul pour le monde un bienfait qu'on ne ſauroit apprécier. La raiſon ſans doute auroit droit de perſuader par elle-même; mais combien

de vérités utiles, froidement & négligemment énoncées dans des écrits judicieux, y feroient restées ensevelies si l'Eloquence n'étoit venue les retirer comme du tombeau, & les rendre à la vie, en leur communiquant tout son charme & tout son pouvoir ?

RIME. *La Rime* est la consonnance des finales des vers. Cette consonnance doit être sensible à l'oreille : il faut donc qu'elle tombe sur des syllabes sonores ; mais ce n'est point assez : on veut aussi qu'elle frappe les yeux. Pourquoi ? pour la rendre plus difficile, & pour ajouter au plaisir que fait la solution de ce petit problême. Je n'en vois pas d'autre raison. C'est un défi donné aux versificateurs. Afin donc que les vers *riment* aux yeux en même temps qu'à l'oreille, on veut que les deux finales présentent les mêmes caractères, ou des caractères équivalens : par exemple, *sultan* ne *rime* point avec *instant* ; *instant* & *attend* riment ensemble.

On appelle *Rime masculine*, celles des mots dont la finale est une syllable sonore; *Rime féminine*, celle des mots dont la finale est une syllabe muette. Dans la première, il suffit que les finales soient consonnantes; dans la seconde, la consonance doit commencer à la pénultième: *revers* & *pervers riment* ensemble; *source* & *force* ne *rimeroient* pas, quoique la finale muette soit la même; mais bien *source* & *course*, *exerce* & *diverse*.

On appelle *Rime pleine*, celle où non seulement le son, mais l'articulation est la même: comme *vertu* & *abattu*, *étude* & [illegible]. On appelle *Rime* suffisante, celle qui n'est que dans le son, & non dans l'articulation, comme *vertu* & *vaincu*, *timide* & *rapide*. Quand la *Rime* qu'on emploie est trop abondante, comme celle des mots en *ant*, on regarde comme une négligence la *Rime* qui n'est que dans le son, & qui n'est pas dans la consonne: aussi voit-on peu d'exemples, dans les bons poètes du temps de Boileau & de Racine, de *Rimes* aussi né-

gligées que celle d'*amant* & *conſtant*. Si toutefois il y a deux conſonnes qui précèdent la voyelle, comme dans la finale de *ſurprend*, c'eſt aſſez pour l'oreille que la ſeconde de ces conſonnes ſoit la même : ainſi, ce mot *ſurprend* *rimera* très-bien avec *grand*. La *Rime* maſculine eſt double, lorſque non ſeulement la finale ſonore, mais la pénultième, a le même ſon, comme *attirer* & *reſpirer*. La *Rime* eſt ſimple, lorſqu'elle n'eſt que dans la finale, comme *différer*, *reſpirer*. Elle eſt en même temps pleine & double, lorſque l'articulation & le ſon de deux ſyllabes ſont les mêmes, comme *préférer*, *différer*. Dans les vers féminins l'articulation doit être la même dans les deux mots : *eſcorte* & *diſcorde* ne *riment* point, parce que l'articulation de la muette eſt différente.

Deux ſyllabes ont le même ſon & la même articulation, quoiqu'elles ne s'écrivent pas de même : c'eſt ainſi que *rivaux* & *nouveaux*, *eſſais* & *ſuccès*, *riment* très-bien enſemble. Mais on exige

que les dernières ſyllabes ſe terminent par les mêmes lettres ou par leur équivalent, comme je l'ai dit, quoique dans la prononciation on ne les faſſe pas entendre. Si l'un des deux mots, par exemple, eſt terminé par un *t* ou par une *s*, le ſecond mot finira de même ou par l'équivalent : ainſi, *prétend rimera* très-bien avec *inſtant*, *accord* avec *reſſort*, *choix* avec *bois*, *glacés* avec *aſſez*.

A plus forte raiſon, lorſque la conſonne finale ſe fait entendre, doit-elle être, à la fin des mots, ſinon la même pour les yeux, au moins la même pour les oreilles : *ſang* ne *rimera* point avec *innocent*, mais avec *flanc*, dont le *c* final a le même ſon que le *g*.

On s'eſt permis quelquefois des *Rimes* que l'œil ou l'oreille déſavoue : par exemple, celle d'*encor* avec *ſort*, celle de *mer* avec *aimer*, de *remords* avec *mort*, celle de *toucher* avec *cher*, celle de *fiers* avec *foyers*, &c. Parmi ces licences, les plus uſitées ſont les *Rimes* de *guerre* avec *vulgaire*, de *couronne* & de

trône, de *travaux* & de *repos*. La diſſonnance des deux premières eſt cependant très-ſenſible ; & quant à la dernière une oreille un peu délicate s'aperçoit aiſément de la différence du ſon de l'*o* clair & bref de *repos*, & du ſon de l'*o* plus grave, plus ſourd, & plus long de *travaux*. Il n'y a point de voyelle qui ne ſoit de même, tantôt plus claire & plus brève, tantôt plus grave & plus longue ; mais dans les ſons de l'*a*, de l'*i*, de l'*u*, de l'*ou*, &c., cette différence n'eſt pas auſſi frappante que dans les ſons de l'*e* & dans les ſons de l'*o* : auſſi ne fait-on pas de difficulté ſur la *Rime* d'*âge* & de *ſage*, d'*île* & de *fertile*, de *gîte* & d'*agite*, de *chûte* & d'*exécute*, de *coûte* & de *redoute*, &c. Il n'en eſt pas de même de *trompette* & de *tempête*, de *terre* & de *myſtère*, d'*homme* & d'*atôme*, de *pôle* & de *bouſſole*, dont la *Rime* ne ſera jamais qu'une licence.

Peut-on ne pas regarder le travail bizarre de rimer, nous dit l'abbé Dubos, *comme la plus baſſe des fonctions de la*

mécanique de la Poéſie ? Que n'a-t-il dit la même choſe de la meſure & du rhythme du vers d'Homère & de Virgile, & de ces conſtructions ſi ſoigneuſement travaillées qui occupoient Démoſthènes, Platon, Thucydide & Xénophon, chez les grecs ; Cicéron, Tite-Live, & Salluſte, chez les latins ; & qui les occupoient auſſi ſérieuſement que la recherche & l'enchaînement des penſées ? Ce méchaniſme de la parole doit paroître bas & puéril à un obſervateur auſtère qui ne compte pour rien le charme de l'expreſſion : mais pour l'homme doué d'un organe ſenſible & d'un goût délicat, cette mécanique a ſon prix.

Entre le travail qu'exige la *Rime*, & celui qu'exige la conſtruction du vers meſuré ou de la période harmonieuſe, la différence ne peut être que dans le plus ou le moins de plaiſir qui en réſulte. Il falloit donc examiner d'abord ſi la *Rime* faiſoit plaiſir, & un plaiſir aſſez ſenſible pour mériter la peine qu'elle donne.

La *Rime* peut cauſer trois ſortes de plaiſirs. L'un eſt relatif à l'organe, c'eſt le ſentiment de la conſonnance ; & plaiſir, je l'avoue, eſt factice : il reſſemble à l'uſage de certaines odeurs qui ne plaiſent pas, qui déplaiſent même à ceux qui n'y ſont pas accoutumés, & qui deviennent une jouiſſance & un beſoin par l'habitude. Il y auroit peu de bon ſens à raiſonner cette eſpèce de plaiſir & à le diſputer à ceux qui en jouiſſent : il s'agit ſeulement de ſavoir s'il eſt réel & s'il eſt ſenſible ; dès lors, naturel ou factice, c'eſt un plaiſir de plus, & il ne ſauroit trop y en avoir dans la nature & dans les arts.

La *Rime* n'intéreſſe pas ſeulement l'oreille, elle ſoulage, elle aide la mémoire ; & ſi c'eſt un plaiſir pour l'eſprit de ſe retracer fidèlement & ſans peine les idées qui lui ſont chères, tout ce qui rend léger & facile ce travail de la réminiſcence, doit être un agrément de plus. Or il eſt certain que la *Rime* donne à

la mémoire des ſignaux plus marqués, pour retrouver la trace des idées. Par ce rapport de conſonnances, un mot en rappelle un autre; & tel vers nous auroit échappé, qui, par cette extrémité que l'on tient encore, ſera retiré de l'oubli.

La *Rime* eſt enfin un plaiſir pour l'eſprit, par la ſurpriſe qu'elle cauſe : & lorſque la difficulté, heureuſement vaincue, n'a fait que donner plus de *ſaillie* & de vivacité, plus de grace ou d'énergie à l'expreſſion & à la penſée, ſoit par la ſingularité ingénieuſe du mot que la *Rime* a fait naître, ſoit par le tour adroit, & pourtant naturel, qu'elle a fait prendre à l'expreſſion, ſoit par l'image nouvelle & juſte qu'elle a préſentée à l'eſprit; la ſurpriſe qui naît de ces haſards réſervés au talent, où la recherche eſt déguiſée ſous l'apparence de la rencontre, cette ſurpriſe mêlée de joie eſt un plaiſir à chaque inſtant nouveau, pour qui connoît l'indocilité de la langue & les difficultés de l'art.

Ce plaiſir eſt d'autant plus vif, que

la *Rime* paroît à la fois plus rare & plus heureusement trouvée. Dans la langue italienne, où les consonnances ne sont que trop fréquentes, la *Rime* doit causer peu de surprise : elle est si commune, qu'en improvisant on la rencontre à chaque pas ; & dans la contexture du vers, comme dans celle de la prose, les italiens ont plus de peine à fuir la *Rime* qu'à la chercher.

Elle est plus clair semée dans la langue françoise, grâce à la variété de nos désinences : aussi y a-t-il, s'il m'est permis de comparer le poète au chasseur, plus de bonheur à la découvrir, & plus d'adresse à l'attraper. Ce plaisir est réellement, pour le spectateur, semblable à celui de la chasse ; & en suivant la comparaison, on verra que dans l'une & l'autre la sagacité dans la recherche, l'inquiétude dans l'attente, la surprise dans la rencontre, l'adresse & la célérité à tirer juste & comme à la course, sont une suite continuelle & rapide d'agréables émotions.

Un autre avantage que la même comparaison fera sentir en faveur de la *Rime*, c'est de donner à l'esprit, à l'imagination, & au sentiment plus d'ardeur & d'activité, par l'aiguillon de la difficulté qui à chaque instant les presse & les anime. L'esprit humain est naturellement porté à l'indolence; & en écrivant en prose, rien de plus difficile que de ne pas se laisser aller à une indulgence paresseuse, & aux négligences qu'elle autorise: au lieu du moins qu'en écrivant en vers, & en vers *rimés*, la difficulté renaissante réveille à tout moment l'attention prête à se ralentir, & la tient, si j'ose le dire, en haleine. Tout le monde connoît les vers de *la* Faye, où la gêne du vers est comparée à ces canaux qui rendent les eaux jaillissantes; seroit-il permis d'ajouter que la *Rime*, à la fin d'un vers, est comme l'extrémité plus étroite encore du tuyau d'où les eaux jaillissent? C'est une attention curieuse à donner à la lecture des bons poètes, que de voir combien d'images nouvelles, de

tours originaux, d'expreſſions de génie, de penſées qu'ils n'auroient pas eues ſans la contrainte de la *Rime*, leur ont été données par elle; & combien d'heureuſes rencontres ils ont faites en la cherchant.

Mais comme c'eſt en même temps à la difficulté de la *Rime* & à l'aiſance avec laquelle on a vaincu cette difficulté, que le plaiſir de la ſurpriſe eſt attaché; il ſuit de là que, ſi la *Rime* eſt trop commune, ſi les mots conſonnans ont trop d'analogie & ſont trop voiſins l'un de l'autre dans la penſée, comme le ſimple & le compoſé, ou comme deux épithètes à peu près ſynonymes, la *Rime* n'a plus ſon effet. De même ſi elle eſt trop ſingulière, tirée de trop loin, trop péniblement récherchée, l'effort s'y fait ſentir, & l'idée de bonheur & d'adreſſe s'évanouit. Boileau appeloit *Rimes de bouts rimés*, celle de *Sphinx* & de *Sirinx*, & la reprochoit à La Motte. L'eſclave qui traîne ſa chaîne ne nous cauſe aucune ſurpriſe : mais s'il joue avec ſes liens, il nous étonne ; & encore plus ſi, par

la

la grâce & la dextérité avec laquelle il en déguise & la gêne & le poids, il s'en sait comme un ornement.

On regarde comme un tour de force d'employer des *Rimes* bizarres, & cela est permis dans des poèmes badins, comme le Conte & l'Epigramme; mais dans le vrai, rien n'est plus facile, & rien ne seroit de plus mauvais goût dans un poème sérieux. De cent personnes qui remplissent passablement des bouts *rimés* hétéroclites, il n'y en a quelquefois pas une en état de faire quatre vers élégans. L'extrême difficulté dans l'emploi de la *Rime*, est de la rendre à la fois heureuse & naturelle, maniable & docile, au point qu'elle paroisse avoir obéi au poète, comme le cheval d'Alexandre, que lui seul avoit pu dompter. On sent que ce mérite exclut également la *Rime* triviale & la *Rime* forcée: Racine est en cela le premier modèle de l'art.

Observons cependant qu'à mesure qu'un poème a, par son caractère, plus de beautés supérieures, plus de grandeur

& d'intérêt, le foible mérite de la *Rime* y devient plus frivole & moins digne d'attention. Il est encore de quelque conséquence dans la partie descriptive de l'Epopée, où la tranquille majesté du récit laisse apercevoir à loisir tous les agrémens accessoires du style : mais dès que la passion s'empare de la scène, soit dramatique, soit épique, l'harmonie elle-même est à peine sensible ; le vers se brise, les nombres se confondent, la *Rime* frappe en vain l'oreille ; l'esprit n'en est plus occupé. De là vient que, dans plusieurs de nos plus belles tragédies, c'est la partie la plus négligée ; & personne encore ne s'est avisé, en sanglotant & en versant des larmes, de critiquer deux vers sublimes, pour être *rimés* foiblement.

Mais dans des Poésies d'un genre moins animé, moins entraînant, dans celles qui, foibles de pensées & dénuées de passions, tirent presque tout leur mérite de l'ingénieuse industrie de la parole ; l'écrivain qui néglige la *Rime*, re-

notice à l'une de ses grands avantages. Et que restera-t-il de curieux & de piquant dans la construction de ces vers froids, s'ils ne sont pas *rimés* ?

Les versificateurs vulgaires, qui négligent la *Rime*, pour ressembler en quelque chose à un grand poète, qui dans la rapidité de ses compositions l'aura quelquefois négligée, sont loin d'avoir les mêmes droits que lui de se dispenser de la règle. On les entend parler avec dédain de cette attention à bien *rimer*, qu'ils appellent minutieuse. Mais que n'ont-ils, comme Voltaire, vingt mille beaux vers bien *rimés* à produire, pour faire voir que, s'ils le vouloient bien, ils *rimeroient* encore de même ? En s'épargnant la peine d'être corrects, les grands écrivains se donnent des licences, les petits se donnent des airs ; & l'affectation de mépriser le talent qu'on n'a pas, fut toujours la ressource de la vanité impuissante.

S.

SATIRE. Peinture du vice & du ridicule, en ſimple diſcours, ou en action.

Diſtinguons d'abord deux eſpèces de *Satire* : l'une politique, & l'autre morale ; & l'une & l'autre, ou générale, ou perſonnelle.

La *Satire* politique attaque les vices du Gouvernement. Rien de plus juſte & de plus ſalutaire dans un Etat démocratique ; & lorſqu'un peuple qui ſe gouverne, eſt aſſez ſage pour ſentir lui-même qu'il peut ou ſe tromper, ou ſe laiſſer tromper ; qu'il peut s'amollir ou ſe corrompre, donner dans des travers ou tomber dans des vices qui lui ſeroient pernicieux ; il fait très-bien d'autoriſer des cenſeurs libres & ſévères à lui dire ſes vérités, à les lui dire publiquement, & par écrit, & ſur la ſcène ; à l'avertir de la décadence ou de ſes lois, ou de ſes mœurs ; à lui dénoncer ceux qui abuſent

de sa foiblesse ou de sa confiance, ses complaisans, ses adulateurs, ses corrupteurs intéressés, l'incapacité de ses généraux, l'infidélité de ses juges, les rapines de ses intendans, la mauvaise foi de ses orateurs, les folles dépenses de ses ministres, les intrigues & les manèges de ses oppresseurs domestiques, &c. &c.

Le peuple athénien est le seul qui ait eu cette sagesse. Non seulement il avoit permis à la Comédie de censurer les mœurs publiques vaguement & en général, mais d'articuler en plein théâtre les faits répréhensibles ; de nommer & de mettre en scène ceux qui en étoient accusés. Ce qui n'avoit été qu'un badinage, qu'une licence de l'ivresse, sur le chariot de Thespis, devint sérieux & important sur le théâtre d'Aristophane.

C'est une chose curieuse de voir ce peuple aller en foule s'entendre traiter d'enfant crédule, ou de vieillard chagrin, capricieux, avare, imbécille, & gourmand ; s'entendre dire qu'il aime à être flatté, caressé par ses orateurs ; que ses

voiſins ſe moquent de lui en lui donnant des louanges ; qu'il ne veut pas voir qu'on l'abuſe, qu'on le vole, & qu'on le trahit ; qu'il vend lui-même ſes ſuffrages au plus offrant, & que celui qui ſait le mieux l'amadouer, eſt ſon maître, &c.

On juge bien que la *Satire*, autoriſée contre le peuple, n'avoit plus rien à ménager : de là l'audace avec laquelle Ariſtophane oſa traduire en plein théâtre, d'un côté, le peuple d'Athènes, comme un imbécille vieillard, trompé & mené par Cléon ; de l'autre, ce même Cléon, tréſorier de l'Etat, comme un impudent, un voleur, un homme vil & déteſtable.

Athènes n'avoit pas toujours été auſſi facile, auſſi patiente envers les poètes *ſatiriques.* Ariſtophane lui-même avoue que, plus timide en commençant, le ſort de ſes prédéceſſeurs les plus célèbres, tels que Magnès, Cratinus, & Cratès, lui avoit fait peur : ce qui feroit entendre qu'on les avoit punis pour avoir pris trop de licence. Mais enfin le peuple avoit ſenti le beſoin qu'il avoit d'être éclairé,

repris lui-même avec aigreur, & de donner aux gens en place le frein de la honte & du blâme. Cette licence de la *Satire* avoit pourtant quelque restriction ; & c'est, dans le caractère des athéniens, un trait de prudence & de dignité remarquable : ils vouloient bien qu'à portes closes, lorsqu'ils étoient seuls dans la ville, comme vers la fin de l'automne, la Comédie les traitât sans ménagement, & les rendît ridicules à leurs propres yeux ; mais ce qui étoit permis aux fêtes Lénéennes ne l'étoit pas aux Dionysiales, temps auquel la ville d'Athènes étoit remplie d'étrangers.

Lorsque le gouvernement passa des mains du peuple dans celles d'un petit nombre de citoyens, & pencha vers l'aristocratie, l'intérêt public ne tint plus contre l'intérêt de ces hommes puissans, qui ne voulurent pas être exposés à la censure théâtrale. Dès lors la Comédie cessa d'être une *Satire* politique, & devint par degrés la peinture vague des mœurs.

A Rome, elle se garda bien d'attaquer

le Gouvernement. Où Brumoi a-t-il pris que Plaute ait quelque ressemblance avec Aristophane ? Le poète qui auroit blessé l'orgueil des patriciens, & qui auroit osé dire au peuple qu'il étoit la dupe, l'esclave, & la victime du Sénat ; que celui-ci, engraissé de son sang & enrichi par ses conquêtes, nageoit dans l'opulence & lui refusoit tout ; qu'on le jouoit avec des paraboles ; qu'on l'amorçoit par de vaines promesses ; que les guerres perpétuelles dont on l'occupoit au dehors, n'étoient qu'un moyen de le distraire de ses injures & de ses maux domestiques ; qu'en lui faisant une nécessité d'être sans cesse sous les armes, on lui envioit même le travail de ses mains ; qu'en l'appelant le maître du monde, on lui préféroit des esclaves ; & que dans ce monde qu'il avoit soumis, le soldat romain n'avoit pas un toit où reposer sa vieillesse, ni le plus petit coin de terre pour le nourrir & l'inhumer : un poète enfin qui auroit osé parler comme les Gracches, auroit été assommé comme eux. Il n'en falloit pas tant;

le seul crime d'être populaire perdoit à jamais un consul ; il payoit bientôt de sa tête un mouvement de compassion pour le peuple qu'on opprimoit.

La Comédie grecque du troisième âge, celle qui n'attaquoit que les mœurs privées en général, sans nommer, sans désigner personne, fut donc la seule qu'on admit à Rome : on l'appeloit *Palliata*. Térence l'imita d'après Ménandre ; & Plaute, d'après Cratinus. Mais aucun ne fut assez hardi pour imiter Aristophane, si ce n'est peut-être Névius, qui fut chassé de Rome par la faction des Nobles, sans doute pour quelque licence qu'il avoit voulu se donner.

La *Satire* politique auroit eu sous les empereurs une matière encore plus ample que du temps de la république ; mais une seule allusion, à laquelle, sans y penser, un poète donnoit lieu, lui coûtoit la vie : Emilius-Scaurus en fut l'exemple sous Tibère.

Parmi les nations modernes, la seule qui, suivant son génie, auroit pu per-

mettre la *Satire* politique sur son théâtre, c'étoit la nation angloise ; mais comme elle est toujours divisée en deux partis, il auroit fallu deux théâtres, & sur l'un & l'autre, des attaques trop violentes auroient dégénéré en discorde civile. La petite guerre des papiers publics leur a paru moins dangereuse & suffisamment défensive.

Ce qui doit étonner, c'est que, dans une monarchie, la *Satire* politique ait paru sur la scène. Louis XII l'avoit permise : & en effet, lorsqu'il y a dans les mœurs publiques de grands vices à corriger, une grande révolution à faire, c'est un moyen puissant dans la main du monarque, que le fléau du ridicule. Ce sage roi l'employa donc contre les vices de son siècle, sur-tout contre ceux du Clergé ; & afin que personne n'eût à s'en plaindre, il s'y soumit lui-même. Utile & frappante leçon ! Mais le monarque qui, comme lui, voudroit donner cette licence, auroit à s'assurer d'abord qu'il n'y auroit à reprendre en lui qu'une économie excessive : beau défaut

dans un roi, quand c'eſt ſon peuple qui le juge.

Le caractère général de la comédie eſt donc d'attaquer les vices & les ridicules, abſtraction faite des perſonnes; & en cela elle diffère de la *Satire*. Mais ce qui les diſtingue encore, c'eſt leur manière de procéder contre le vice qu'elles attaquent. Chaque ligne, dans Ariſtophane, eſt une inſulte ou une alluſion; & ce n'eſt pas ainſi que doit invectiver la véritable Comédie : elle met en ſcène & en ſituation le caractère qu'elle veut peindre, le fait agir comme il agiroit, & lui fait parler ſon langage; alors c'eſt le vice perſonnifié, qui de lui même ſe rend mépriſable & riſible. Tel fut le comique de Ménandre, & tel eſt celui de Molière. Ariſtophane le fait ſouvent ainſi, mais toujours en poète *ſatirique*, & non pas en poète comique : car l'un diffère encore de l'autre par l'individualité ou la généralité du caractère qu'il expoſe. Traduire en ridicule un tel homme, Cléon, Lamachus, Démoſthène, Euripide, ce

n'eſt pas compoſer, c'eſt copier un caractère. La Comédie invente, & la *Satire* perſonnelle contrefait en exagérant : l'original de la Comédie eſt le vice ; l'original de la *Satire* perſonnelle eſt tel homme vicieux : tout homme atteint du même vice peut ſe reconnoître dans le tableau comique ; & dans le portrait *ſatirique* un ſeul homme ſe reconnoît : l'Avare de Molière ne reſſemble préciſément à aucun avare ; le Corroyeur d'Ariſtophane ne peut reſſembler qu'à Cléon.

La *Satire* générale des mœurs ſe rapproche plus de la Comédie ; mais il y a cette différence que j'ai déjà remarquée : le poète, dans l'une, peint, comme Juvénal & Horace, le modèle idéal préſent à ſa penſée, & en expoſe le tableau ; le poète, dans l'autre, perſonnifie ſon original, & l'envoie ſur le théâtre s'annoncer, ſe peindre lui-même : Horace dit ce que fait l'avare ; Plaute & Molière chargent l'avare de nous apprendre ce qu'il fait.

Dans la *Satire* perſonnelle, le premier

des hommes est sans contredit Aristophane : farceur impudent, grossier & bas, est véhément, fort, énergique, rempli d'un sel âcre & mordant, d'une fécondité, d'une variété, d'une rapidité inconcevable dans les traits qu'il décoche de toute main ; & si, avec l'aveu de sa république, il n'eût attaqué que la mauvaise foi, l'insolence, l'avidité, les rapines des gens en place, leurs infidélités, leurs lâches trahisons, & l'aveugle facilité du peuple à se laisser conduire par des fripons & des brigands, Aristophane eût mérité peut-être les éloges qu'il se donnoit : car la très-grande utilité de sa délation l'emporteroit sur l'odieux du caractère du délateur. Mais qu'avec la même impudence & la même rage il se soit déchaîné contre le mérite, & l'innocence, & la vertu ; qu'il ait calomnié Socrate, comme il a poursuivi Cléon ; voilà ce qui fera éternellement sa honte & celle d'Athènes, qui l'a souffert.

Je l'ai dit dans l'*article* ALLUSION, & je le répète : en supposant même que

la *Satire* perſonnelle ſoit utile & juſte, le métier en eſt odieux, & le *ſatirique* fait alors la fonction d'exécuteur. Le voleur mérite d'être flétri ; mais la main qui lui applique le fer brûlant, ſe rend infame.

Molière s'eſt permis une fois la *Satire* perſonnelle dans la ſcène de Triſſotin ; mais ſur un ſimple ridicule ; & encore eſt-il bon de ſavoir que l'idée de cette ſcène lui fut donnée par Deſpréaux. Depuis, on a voulu ſe permettre, avec l'impudence d'Ariſtophane & ſans aucun de ſes talens, la *Satire* perſonnelle & calomnieuſe ſur le théâtre françois ; & un opprobre ineffaçable a été la peine du calomniateur.

Quant à la *Satire* génerale des vices, rien de plus innocent & rien de plus permis : elle préſente le tableau ; mais il dépend de chacun de nous d'en éviter la reſſemblance. Elle a été d'uſage dans tous les temps, mais plus âpre ou plus modérée. Les poëtes grecs du troiſième âge la mirent ſur la ſcène : les latins,

en les imitant, lui donnèrent auſſi la forme dramatique ; mais dénuée d'action & réduite au ſimple diſcours, elle eut encore des ſuccès à Rome.

Horace y mit ſon caractère épicurien, facile, piquant, & léger. Il ſe joua du ridicule, & quelquefois du vice, ſans y attacher plus d'importance. Sa philoſophie n'étoit rien moins que ſévère ; il s'amuſoit de tout; il ne voyoit les choſes que du côté plaiſant : lors même qu'il eſt ſerieux, il n'eſt jamais paſſionné.

Juvénal, au contraire, doué d'un naturel ardent & d'une ſenſibilité profonde, a peint le vice avec indignation : véhément dans ſon éloquence, plein de chaleur & d'énergie, ce ſeroit le modèle des *ſatiriques*, s'il n'étoit pas déclamateur.

Dans Horace trop de molleſſe, dans Juvénal trop d'emportement ; voilà les deux excès que doit éviter la *Satire*. Légère dans les ſujets légers, elle peut ſe jouer de la vanité & s'amuſer du ridicule ; mais lorſque c'eſt un vice ſérieuſement nuiſible qu'elle attaque, lorſque

c'eſt un excès ou un abus criant,
doit être alors ſévère & vigoureuſe
juſte & meſurée : l'hyperbole aff[illegible]
tout.

Les *Satires* de Boileau furent ſon premier ouvrage, & on le voit bien. *Il* a plus d'art, plus d'élégance, plus de coloris que Regnier, mais moins de verve, de naturel, & de mordant. N'y avoit-il donc rien dans les mœurs du ſiècle de Louis XIV, qui pût lui allumer la bile? Il n'avoit pas encore vu le monde, il ne connoiſſoit que les livres, & que le ridicule des mauvais écrivains : ſon eſprit étoit fin & juſte, mais ſon âme étoit froide & lente ; & de tous les genres, celui qui demande le plus de feu, c'eſt la *Satire*. Boileau s'amuſe à nous peindre les rues de Paris ! C'étoit l'intérieur, & l'intérieur moral, qu'il falloit peindre : la dureté des pères qui immolent leurs enfans à des vues d'ambition, de fortune, & de vanité ; l'avidité des enfans, impatiens de ſuccéder, & de ſe réjouir ſur le tombeau des pères ; leur mépris dénaturé

pour des pareils qui ont eu la folie de les placer au dessus d'eux; la fureur universelle de sortir de son état où l'on seroit heureux, pour aller être ridicule & malheureux dans une classe plus élevée; la dissipation d'une mère, que sa fille importuneroit, & qui, n'ayant que de mauvais exemples à lui donner, fait encore bien de l'éloigner d'elle, en attendant que, rappelée dans le monde pour y prendre un mari qu'elle ne connoît pas, elle y vienne imiter sa mère qu'elle ne va que trop connoître; l'insolence d'un jeune homme enrichi par les rapines de son père, & qui l'en punit en dissipant son bien & en rougissant de son nom; l'émulation de deux époux, à qui renchérira, par ses folles dépenses & par sa conduite insensée, sur les travers, sur les égaremens, sur les vices honteux de l'autre; en un mot, la corruption, la dépravation des mœurs de tous les états où l'oisiveté règne, où le désœuvrement, l'ennui, l'inquiétude, le dégoût de soi-même & de tous ses devoirs, la soif ardente des

plaisirs, le besoin d'être rémué par des jouissances nouvelles, les fantaisies, le jeu vorace, le luxe ruineux, causent [illegible] si tristes ravages; sans compter tous le[illegible] sanctuaires fermés aux yeux de la *Sati*[illegible] & où le vice repose en paix; voilà [illegible] que l'intérieur de Paris présente au po[illegible] *satirique*; & ce tableau, à peu de cho[illegible] près, étoit le même du temps de Boileau.

Boileau affecte l'hum[illegible]ore & sévère, pour être flatteur plus a[illegible]oit; & en même temps qu'il bafoue quelques méchans écrivains, auxquels il ne rougit pas de reprocher leur misère, il prodigue l'encens de la louange à tout ce qui peut le prôner ou le protéger à la Cour. Le généreux courage, que celui d'attaquer Cottin, Cassagne, ou Chapelain ! & contre Chapelain, qu'est-ce qui le révolte ? *Qu'il soit le mieux renté de tous les beaux esprits !* Passe encore s'il l'eût voulu punir d'avoir osé se déclarer pour Scudéri contre Corneille, & de s'être mêlé de critiquer le *Cid*. Boileau, je le répète encore, avoit reçu de la nature un

ſens droit, un jugement ſolide; & l'étude lui avoit donné tout le talent qu'on peut avoir ſans la ſenſibilité & la chaleur de l'âme : mais il lui manquoit ces deux biens du génie; car il eſt très-vrai, comme l'a dit le vertueux & ſenſible Vauvenargue, que les grandes penſées viennent du cœur.

Un jeune poète de nos jours s'eſt eſſayé dans le genre de la *Satire*. Il en a fait une contre le luxe; & dans ce coup d'eſſai, il a laiſſé loin en arrière celui que les pédans appellent le *Satirique françois* : il a fait voir de quel ſtyle brûlant un homme profondément bleſſé des vices de ſon ſiècle, ſait les peindre & les attaquer : il a montré qu'on pouvoit avoir la vigueur d'Ariſtophane, ſans impudence & ſans noirceur; la véhémence de Juvénal, ſans déclamation; l'agrément, la gaîté d'Horace, avec plus d'éloquence, de force, d'énergie; & une tournure de vers auſſi correcte que Boileau, avec plus de facilité, de mouvement, & de chaleur.

SIMPLE. L'un des trois genres d'É-loquence que les rhéteurs ont distingués. Rollin, qui, d'après Cicéron & Quintilien, a très-bien analysé ces trois genres, le *simple*, le sublime, & le tempéré, compare le *simple à ces tables servies proprement, dont tous les mets sont d'un goût excellent, mais d'où l'on bannit tout raffinement, toute délicatesse étudiée, tout ragoût recherché.* Cette image est d'autant plus juste, qu'en effet, dans l'un & l'autre sens, plus nous avons le goût pur & sain, plus nous aimons les choses *simples*.

Cicéron, de son côté, en parlant de ce genre de style & d'éloquence naturel & modeste, nous le présente sous la figure de ce négligé décent, qui, dans une femme, est quelquefois plus séduisant que la parure, & qui n'admet pour ornement qu'une élégante *simplicité*: *Elegantia modo & munditia remanebit.* Il lui interdit toute espèce de fard : *Fucati vero medicamenta candoris & ruboris*

omnia repelluntur : en quoi il ſemble faire la ſatire du genre tempéré, du genre des ſophiſtes, qui admettoit ces [illegible]ſſes couleurs.

Quoi qu'il en ſoit, la même obſer[illegible]on qui confirme la comparaiſon de [illegible]llin, prouve encore la juſteſſe de celle[illegible] car moins nos yeux ſont faſcinés par [illegible] preſtiges de la mode & du luxe, plus nous ſommes touchés des charmes de la beau[illegible]*le*. Mais dans l'une & l'autre image, [illegible]'oublions pas que la *Simplicité*, pour avoir tout ſon prix, ſuppoſe ou la bonté ou la beauté réelle. Ce ſont en effet les deux attributs d'un naturel exquis.

Ici diſparoît la diſtinction que l'on a faite du genre *ſimple*, du tempéré, & du ſublime, en deſtinant l'un à inſtruire, l'autre à plaire, & le troiſième à émouvoir. Ce ſont bien là réellement les trois fonctions de l'Eloquence ; mais elles ne ſont ni excluſives l'une de l'autre, ni excluſivement attachées au genre qui leur convient le mieux. Il ne ſeroit pas

raisonnable de refuser le don de plaire & de toucher à la beauté *simple* & sans fard. Or il est bien vrai qu'en instruisant il est permis de négliger le soin de pla[illegible] que, si l'objet dont on s'occupe est [illegible] rieux & grave, il a droit d'attacher [illegible] son utilité, sans avoir l'attrait du plai[illegible] qu'il ne seroit pas digne de la Phil[illegible] phie, de l'Histoire, de l'Eloquence mê[illegible] d'un certain caractère, de donner [illegible]p à l'agrément; mais [illegible] [illegible]rité, le sentiment ont leur [illegible]auté, leurs grâces naturelles. Et ce n'est pas sans choix, sans étude, & sans art, mais avec un choix, une étude, un art imperceptible, & d'autant plus difficile & rare, que se compose une *simplicité* qui plaît comme sans le vouloir: *Quod sit venustius, sed non ut appareat.*

Ce genre de beauté, ce don d'attacher & de plaire, convient également au *simple* & au sublime; car l'un & l'autre se confondent assez souvent: rien même ne sied mieux au sublime que d'être *simple*, mais il l'est avec majesté; &

voilà ce qui les distingue. En Sculpture, l'Apollon, le Laocoon, le Moïse de Michel-Ange, sont du genre sublime; & vraisemblablement le Jupiter de Phidias en étoit le chef-d'œuvre : le Gladiateur mourant, le Faune, la Vénus sont du genre *simple*. Il n'y a pas une statue antique du caractère que Cicéron attribue au genre que nous appelons *tempéré*. Celui-ci cependant, quoique plus visiblement orné que les deux autres, ne laisse pas d'avoir du naturel, lorsque son luxe & sa parure ne semblent être que l'abondance & la richesse de son sujet, & que le *simple*, en s'y mêlant, comme cela doit être, lui donne quelquefois un air de négligence & d'abandon. Mais ce qui fait sa bonté réelle & donne du prix à sa beauté, c'est de ne plaire que pour instruire; & c'est le dégrader que d'en faire un objet frivole & de pur agrément.

A l'égard du don d'émouvoir, il est certain qu'au plus haut degré il caractérise le sublime. Mais distinguons deux pathétiques : l'un, qui sans doute n'ap-

partient qu'aux mouvemens de la haute Eloquence, c'est celui qui ébranle & renverse ; l'autre, qui, plus doux, plu[s] modeste, & souvent humble & suppliant pénètre & s'insinue sans éclat & sans b[ruit].

Telephus aut Peleus, quum pauper & exul uterqu[e]

celui-ci me semble le partage du ge[nre] *simple* : à moins qu'on ne dise qu'alo[rs] le *simple* est sublime lui-même ; & [ce] est bien mon sentime[nt, mais] ce n'est pas ce qu'ont dit les rhé[teu]rs.

Il n'y auroit donc que le genre moyen dont l'artifice & la parure seroient incompatibles avec la gravité de l'indignation, avec la fougue & l'énergie de la colère, des menaces, des reproches, de la douleur véhémente & impétueuse, avec l'humilité craintive des prières, des plaintes, des supplications. Mais dans un sujet même où la richesse des peintures & des images solliciteroit l'Eloquence, & viendroit s'offrir d'elle-même ; si l'un ou l'autre genre de pathétique y trouvoit sa place, le *simple* ou le sublime pren-

droit

droit celle du tempéré. Voyez, dans les *Géorgiques*, l'épisode d'Orphée.

Ainsi sans refuser à aucun des trois genres l'avantage d'instruire, ni les moyens de plaire, ni le don d'émouvoir, tâchons de prendre dans son vrai sens ce partage de Cicéron : *Quot sunt officia oratoris, tot sunt genera dicendi : subtile, in probando; modicum, in delectando; vehemens, in flectendo.*

Voulez-vous instruire, éclairer, persuader par la raison? appliquez-vous à donner à votre éloquence un caractère délié, un langage fin & subtil. Voulez-vous délasser l'attention & un moment vous occuper à plaire? employez-y la séduction d'un style tempéré, légèrement semé de fleurs. (*Voyez* TEMPÉRÉ). Voulez-vous toucher, émouvoir, étonner, troubler, entraîner vos auditeurs? employez-y la véhémence. Et en effet chacun de ces trois caractères convient plus ou moins au sujet, au lieu, aux personnes, au naturel de l'orateur : l'erreur n'est que de les classer & de leur mar-

quer des limites : car le plus ſouvent ils ſe mêlent & ſe combinent comme les élémens. Telle fable de La Fontaine, telle ode d'Horace, telle page de Cicéron, de Boſſuet, ou de Racine, nous les préſente tous les trois. Les ſujets les plus favorables à l'Eloquence ſont ceux qui donnent lieu à cette variété harmonieuſe & raviſſante ; & les ouvrages où elle règne ſont du petit nombre de ceux dont on ne ſe laſſe [illegible]

SITUATION. En Poéſie, on appelle *Situation*, un moment de l'action épique ou dramatique, où de la ſeule poſition des perſonnages réſulte pour le ſpectateur un ſaiſiſſement de crainte ou de pitié, ſi la *Situation* eſt tragique ; de curioſité, d'impatience, ou de maligne joie, ſi la *Situation* eſt comique. C'eſt dans l'un & dans l'autre genre le plus infaillible moyen de l'art.

Pour bien juger d'une *Situation*, il faut ſuppoſer les acteurs muets dans ce

moment critique, & ſe demander à ſoi-même : Quel mouvement excitera dans le ſpectacle la ſeule vue de la ſcène ? Si le ſpectateur, pour être ému, doit attendre qu'on ait parlé, il n'y a plus de *Situation*.

Le père de Rodrigue outragé dit à ſon fils : « J'ai reçu un ſoufflet ; mon bras, affoibli par les ans, n'a pu me venger ; voilà mon épée, venge-moi. — De qui ? — Du père de Chimène ». Rodrigue, dès ce moment, n'a qu'à reſter immobile & muet d'étonnement & de douleur : nous ſentirons, avant qu'il le diſe, le coup terrible qui l'accable.

Ce même Rodrigue ſe préſente aux yeux de Chimène, l'épée nue & ſanglante à la main : l'impreſſion de cet objet n'a pas beſoin, pour être ſentie, des paroles qui vont la ſuivre.

Chimène, à ſon tour, va ſe jeter aux pieds du roi & demander vengeance contre un coupable qu'elle adore : ces mots *Sire*, *Sire*, *juſtice !* nous en diſent aſſez ; & tous les cœurs, comme

le ſien, ſont déchirés dans ce moment.

La *Situation* tragique eſt tantôt ce que les latins appeloient *rerum anguſtiæ*, un détroit dans lequel l'acteur ſe voit comme entre deux écueils ou ſur le bord de deux abîmes : telle eſt la *Situation* du Cid ; telle eſt celle de Zamore, lorſqu'on lui propoſe le choix, ou de renoncer à ſes dieux, ou de voir périr ſa maîtreſſe ; telle eſt celle de Mérope, réduite à l'alternative, ou de donner ſa main au meurtrier de ſon époux, ou de voir immoler ſon fils ; telle eſt la fameuſe *Situation* de Phocas dans Héraclius, lorſqu'entre ſon fils & ſon ennemi, & ne pouvant diſcerner l'un de l'autre, il dit ces vers ſi beaux & tant de fois cités :

> Ô malheureux Phocas ! ô trop heureux Maurice !
> Tu retrouves deux fils pour mourir après toi,
> Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Tantôt elle reſſemble à la poſition d'un vaiſſeau battu par deux vents oppoſés, ou au combat de deux vents contraires : c'eſt le choc de deux paſſions ou de

deux puiſſans intérêts : tel eſt, dans l'âme d'Agamemnon, le combat de l'ambition & de la nature, de la tendreſſe & de l'orgueil : tel eſt, dans l'âme d'Orofmane, le combat de l'amour & de la vengeance : tel eſt, entre Oreſte & Pylade, le combat de l'amitié ; entre Agamemnon & Achille, celui de l'orgueil irrité ; entre Zamti & Idamé, celui de l'héroïſme & de l'amour maternel.

Tantôt c'eſt un ſimple danger, mais preſſant, terrible, inconnu à celui qui en eſt menacé : l'acteur reſſemble alors au voyageur qui va marcher ſur un ſerpent, ou qui, la nuit, va tomber dans un précipe : telle eſt la *Situation* de Britannicus, lorſqu'il ſe confie à Narciſſe ; telle & plus effroyable encore eſt la *Situation* d'Œdipe, cherchant le meurtrier de Laïus ; telle eſt la *Situation* de Mérope & d'Iphigénie ſur le point d'immoler, l'une ſon fils, l'autre ſon frère.

Tantôt c'eſt comme un orage qui gronde ſur la tête du perſonnage inté-

reſſant, ou comme un naufragé au milieu duquel il eſt au moment de périr : l'horreur du danger lui eſt connue, mais ſans eſpoir d'y échapper : telle eſt la *Situation* d'Hécube, d'Andromaque, de Clytemneſtre, à qui on arrache leurs enfans.

Les *Situations* comiques ſont les momens de l'action qui mettent le plus en évidence l'adreſſe des fripons, la ſottiſe des dupes, le foible, le travers, le ridicule enfin du perſonnage qu'on veut jouer. Pour exemples de ces *Situations* comiques, ſe préſentent en foule les ſcènes de Molière ; & ces exemples ſont la preuve que le comique de *Situation* eſt preſque indépendant des détails & du ſtyle : pour rire aux éclats, il ſuffit de ſe rappeler, même confuſément, les *Situations* de l'*Ecole des maris*, du *Tartuffe*, de l'*Avare*, des deux *Soſies*, de *George Dandin*, &c.

Le premier ſoin du poète, dans l'un ou l'autre genre, doit donc être de former ſon intrigue de *Situations* touchantes ou plaiſantes par elles-mêmes, ſans ſe

flatter que les détails, l'esprit, le sentiment, & l'éloquence même puissent jamais y suppléer. Son action ainsi disposée, qu'il prenne soin d'y joindre les développemens que la *Situation* demande, & que la nature lui indique ; qu'il y employe le langage propre aux caractères, aux mœurs, à la qualité des personnes ; il aura presque atteint le but de l'art : mais ce n'est pas assez, s'il n'a de plus observé les passages, les gradations d'une *Situation* à l'autre ; & c'est la grande difficulté.

On réussit plus communément à inventer des *Situations*, qu'à les bien amener & à les bien lier ensemble. La crainte d'être froid & languissant fait quelquefois qu'on les brusque & qu'on les entasse ; alors le naturel, la vraisemblance, l'intérêt même n'y est plus. Ce n'est point par secousses que l'ame des spectateurs veut être émue : un coup de foudre imprévu les étonne ; mais ne fait que les étourdir : pour que l'orage imprime sa terreur, il faut qu'il vienne lentement,

qu'on l'ait vu ſe former de loin, & qu'on l'ait entendu gronder.

C'eſt peu même de ſavoir amener les *Situations* avec vraiſemblance & les graduer avec art ; quand le perſonnage y eſt engagé, il faut ſavoir l'en faire ſortir, ſoit pour le tirer de péril ou de peine au moment que l'action l'exige, ſoit pour l'engager dans une *Situation* ou plus tragique ou plus riſible encore.

Lorſque, dans le *Philoctète* de Sophocle, Néoptolème a rendu à Philoctète ſes armes, on ſe demande : Comment, par la ſeule perſuaſion, ce cœur ulcéré ſera-t-il adouci ? & on attend ce prodige ou de la vertu de Néoptolème ou de l'éloquence d'Ulyſſe. Mais dans la pièce de Sophocle, ni l'une ni l'autre ne l'opère : voilà une *Situation* avortée. Dans *Cinna*, *Rodogune*, *Alzire*, lorſqu'Emilie & Cinna ſont convaincus de trahiſon, lorſque Zamore a tué Guſman & qu'il eſt pris, lorſqu'Antiochus a le poiſon ſur les lèvres, on ſe demande : Par quels prodiges échap-

peront-ils à la mort ? & la clémence d'Auguste, la religion de Gusman, l'idée qui se présente à Rodogune de faire faire l'essai de la coupe, viennent dénouer tout naturellement ce qui paroissoit insoluble.

Quant aux *Situations* passagères, la réponse d'Emilie,

. . . . Qu'il dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après entre la mort & moi.

la réponse de Curiace,

Dis-lui que l'amitié, l'alliance, & l'amour
Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
Ne servent leur pays contre les trois Horaces.

la réponse de Chimène,

Malgré des feux si beaux qui troublent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père;
Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

la réponse d'Alzire,

Ta probité te parle, il faut n'écouter qu'elle.

sont des modèles accomplis des plus heureuses solutions.

Dans le Comique, un excellent moyen de sortir d'une *Situation* qui paroît sans ressource, c'est la ruse qu'emploie la femme de George Dandin, lorsqu'elle fait semblant de se tuer, & qu'elle réussit, par la frayeur qu'elle lui cause, à le mettre dehors & à rentrer chez elle.

Le moyen qu'emploie Isabelle dans l'*Ecole des maris*, pour empêcher Sganarelle d'ouvrir sa lettre.

Lui voulez-vous donner à croire que c'est moi?

n'est ni moins naturel ni moins ingénieux, & il est d'un plus fin Comique.

Mais le prodige de l'art, pour se tirer d'une *Situation* difficile, c'est ce trait de caractère du *Tartuffe* :

Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été.

Ce seroit là le dernier degré de perfection du Comique, si, dans la même pièce & après cette *Situation*, on n'en trouvoit une encore plus étonnante : je

parle de celle de la table, au delà de laquelle on ne peut rien imaginer.

SOTISE ou SOTIE. Eſpèce de Drame, qui, ſur la fin du quinzième ſiècle & au commencement du ſeizième, faiſoit chez nous la ſatire des mœurs. La *Sotiſe* répondoit à la Comédie grecque du moyen âge; non qu'elle fût une ſatire perſonnelle, mais elle attaquoit les états, & plus expreſſément l'Egliſe. La plus ingénieuſe de ces pièces eſt, ſans contredit, celle où l'*Ancien monde*, déjà vieux, s'etant endormi de fatigue, *Abus* s'aviſe d'en créer un nouveau, dans lequel il diſtribue à chaque vice & à chaque paſſion ſon domaine; en ſorte que la guerre s'allume entre eux, & détruit le monde qu'*Abus* a créé. Alors le *Vieux monde* ſe réveille & reprend ſon train.

Dans cette ſatire, le Clergé n'eſt point épargné; il l'eſt encore moins dans la *Sotie* du *Nouveau monde*, dont les per-

sonnages sont *Pragmatique*, *Bénéfice grand*, *Bénéfice petit*, *Père saint*, le *Légat*, l'*Ambitieux*, &c. *Bénéfice grand*, à qui l'on fait violence pour se livrer à *Ambitieux*, se met à crier plaisamment, *Volens nolo, nolens volo.*

Mais la plus célèbre de toutes les *Soties* est celle de *Mère sote*, composée & représentée par ordre exprès de Louis XII. Dans cette pièce, le prince des *Sots* s'informe de l'état de ses sujets. Le premier *Sot* lui répond :

Nos prélats ne sont point ingrats,
Quelque chose qu'on en babille :
Ils ont fait, durant les jours gras,
Banquets, beignets, & tels fracas
Aux mignonnes de cette ville.

Sote commune (le peuple) se plaint au roi des *Sots*, qu'elle dépérit de jour en jour, & que l'Eglise enlève tout son bien. *Mère Sote* paroît alors, *habillée par dessous en Mère sote, & par dessus ainsi que l'Eglise*. En entrant sur la scène, elle déclare à *Sote Occasion* & à *Sote Fiance*, ses deux confidentes, qu'elle

veut usurper le temporel des princes. « Disposez de moi, lui dit *Sote Fiance* ; je consens à éblouir le peuple par vos amples promesses, & en cela je risque peu de chose » :

On dit que vous n'avez point d'honte
De rompre votre foi promise.

SOTE OCCASION.

Ingratitude vous surmonte ;
De promesses ne tenez compte,
Non plus que boursiers de Venise.

Mère Sote dit elle-même, sur la prédiction d'un juif :

Aussi-tôt que je cesserai
D'être perverse, je mourrai.

Elle déclare aux prélats, sujets du prince des *Sots*, que le spirituel ne lui suffit pas, & qu'elle y veut joindre le temporel :

Pour jouir ainsi qu'il me semble,
Tous les deux veuil mêler ensemble.

PLATE BOURSE.

Mais gardons le spirituel ;

Du temporel ne nous mêlons.

MÈRE SOTE.

Du temporel jouir voulons.

UN SEIGNEUR

Notre mère devient gendarme !

MÈRE SOTE.

Prélats, debout : Alarme ! alarme !

(*Combat de prélats & de princes.*)

Le prince des *Sots*, dans le combat, démasque *Mère Sote*, & la fait connoitre pour ce qu'elle est.

STANCE. En parlant de l'Ode moderne, *Stance* & *Strophe* sont synonymes. Mais comme dans l'article *Strophe*, je m'occuperai spécialement de la forme de l'Ode antique, je distingue ici, sous le nom de *Stance*, la coupe de l'Ode françoise.

La *Stance* est une période poétique symétriquement composée. Il est bien vrai qu'assez souvent elle contient plu-

ſieurs ſens finis, & qu'auſſi quelquefois le ſens n'eſt eſt que ſuſpendu ; mais je la prends, pour la définir, dans ſa forme la plus régulière ; & au gré de l'oreille comme au gré de l'eſprit, la *Stance* la mieux arrondie eſt celle dont le cercle embraſſe une penſée unique, & qui ſe termine comme elle & avec elle par un plein repos.

J'ai dit quelle étoit la meſure de la période oratoire. (*Voyez* PÉRIODE.) Celle de la *Stance* eſt à peu près la même ; & comme la moindre étendue qu'elle ait pu ſe donner, eſt celle de quatre petits vers, la plus grande eſt celle de dix vers de huit ſyllabes, ou de ſix vers alexandrins. (*Voyez* PÉRIODE.)

Des diſtiques, accolés l'un à l'autre, ne ſauroient former une *Stance* harmonieuſe, & cet exemple de Malherbe,

Il n'eſt rien ici bas d'éternelle durée,
Une choſe qui plaît n'eſt jamais aſſurée :
L'épine ſuit la roſe ; & ceux qui ſont contens,
Ne le ſont pas long-temps.

Cet exemple lui-même fera ſentir que

la rime plate ſoutiendroit mal le ton de l'Ode, & manqueroit de grace dans les *Stances* légères. L'oreille y veut au moins quelque entrelacement de rimes, & permet tout au plus un diſtique iſolé à la fin de la *Stance*, comme dans l'octave italienne: encore l'eſſai qu'en a fait Malherbe n'a-t-il rien de bien ſéduiſant.

Laiſſe-moi, Raiſon importune;
Ceſſe d'affliger mon repos,
En me faiſant, mal à propos,
Déſeſpérer de ma fortune.
Tu perds temps de me ſecourir,
Puiſque je ne veux point guérir.

Rouſſeau n'a pas laiſſé d'employer une fois cette forme de *Stance*; mais pour donner au diſtique final une cadence harmonieuſe, il l'a formé de deux vers héroïques.

Seigneur, dans ta gloire adorable
Quel mortel eſt digne d'entrer?
Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
Ce ſanctuaire impénétrable,
Où tes ſaints inclinés, d'un œil reſpectueux,
Contemplent de ton front l'éclat majeſtueux?

En indiquant le vers masculin par une *m*, & le féminin par une *f*, je vais figurer les diverses combinaisons dont est susceptible la *Stance*. Mais je dois faire observer d'abord que la clôture n'en est bien marquée que par un vers masculin, & qu'une désinence muette ne la termine jamais bien. Aussi, dans le haut ton de l'Ode, nos poètes ont-ils évité cette cadence molle & foible. Rousseau, dans ses Odes sacrées, se l'est permise une seule fois;

> Peuples, élevez vos concerts;
> Poussez des cris de joie & des chants de victoire.
> Voici le Roi de l'univers,
> Qui vient faire éclater son triomphe & sa gloire.

& une fois dans ses Odes profanes:

> Trop heureux, qui, du champ par ses pères laissé,
> Peut parcourir au loin les limites antiques,
> Sans redouter les cris de l'orphelin chassé
> Du sein de ses dieux domestiques!

Ce n'est que dans l'Ode familière & badine, dont la grace est la nonchalance, qu'il sied de donner à la *Stance* ce ca-

ractère de molleſſe, comme dans l'Ode à l'abbé de Chaulieu.

Je ne prends point pour vertu
Les noirs accès de triſteſſe
D'un loup-garou revêtu
Des habits de la Sageſſe.
Plus légère que le vent,
Elle fuit d'un faux ſavant
La ſombre mélancolie,
Et ſe ſauve bien ſouvent
Dans les bras de la Folie.

Je dois faire obſerver encore que les poéſies régulières n'admettent guère, d'une *Stance* à l'autre, la ſucceſſion de deux vers maſculins ou féminins de rime différente. C'eſt une diſſonnance qui déplaît à l'oreille; & ſi Malherbe ſe l'eſt permiſe dans des *Stances* libres & négligées, comme dans celle-ci,

Tel qu'au ſoir on voit le ſoleil
Se jeter aux bras du ſommeil,
Tel au matin il ſort de l'onde.
Les affaires de l'homme ont un autre deſtin:
Après qu'il eſt parti du monde,
La nuit qui lui ſurvient n'a jamais de matin.

Jupiter, ami des mortels,

Ne rejette de ſes autels
Ni requêtes, ni ſacrifices, &c.

ni ce poète, ni Rouſſeau n'ont pris ſouvent cette licence dans le ſtyle pompeux de l'Ode. Ils ont bien ſenti l'un & l'autre que la ſucceſſion de deux finales du même genre & de différent ſon, comme *matin* & *mortels*, étoit déplaiſante à l'oreille, & que dans un poème qui par eſſence doit être harmonieux, il falloit l'éviter.

Parmi les *Stances* que je vais figurer on diſtinguera aiſément celles qui n'ont aucun de ces deux vices, & ce ſeront les ſeules dont je donnerai des exemples.

Stances de quatre vers.

F, m, f, m.
M, f, m, f.
M, f, f, m.
F, m, m, f.

La première coupe eſt la ſeule qui convienne également à la poéſie légère & à la poéſie majeſtueuſe.

Votre déſert eſt ſauvage;

Dans un plus sauvage encor,
Angélique, fière & sage,
Rencontra le beau Médor. (*Deshoulières.*)

Combien nous avons vu d'éloges unanimes
Condamnés, démentis par un honteux retour;
Et combien de héros glorieux, magnanimes,
Ont vécu trop d'un jour! (*Rousseau.*)

Stances de cinq vers.

Dans la *Stance* de cinq vers l'une des deux rimes est triple, comme dans tous les nombres impairs.

F, m, f, f, m.
F, m, m, f, m.
M, f, m, m, f.
M, f, f, m, f.
M, f, m, f, m.
F, m, f, m, f.

De ces combinaisons, les deux premieres sont les seules qui conviennent à l'Ode.

O que ne puis-je sur les aîles
Dont Dédale fut possesseur,
Voler aux lieux où tu m'appelles,
Et de tes chansons immortelles,
Partager l'aimable douceur! (*Rousseau.*)

Pardonne, Dieu puissant, pardonne à ma foiblesse.

A l'aspect des méchans, confus, épouvanté,
Le trouble m'a saisi, mes pas ont hésité ;
Mon zèle m'a trahi, Seigneur, je le confesse,
En voyant leur prospérité. (*Rousseau.*)

Stances de six vers.

Elle se divise de deux en deux vers, rimes croisées ; ou en un quatrain & un distique, ou mieux encore en deux tercets.

F, m : f, m : f, m.
Ce n'est point par effort qu'on aime ;
L'amour est jaloux de ses droits.
Il ne dépend que de lui-même,
On ne l'obtient que par son choix :
Tout reconnoît sa loi suprême,
Lui seul ne connoît point de lois. (*Rousseau.*)

F, m, m, f : m, m.
Soit que de ses douces merveilles
Sa parole enchante les sens,
Soit que sa voix, de ses accens,
Frappe les cœurs par les oreilles ;
A qui ne fait-elle avouer
Qu'on ne la peut assez louer ? (*Malherbe.*)

F, f, m : f, f, m.
Vous avez vu tomber les plus illustres têtes ;
Et vous pourriez encore, insensés que vous êtes,

Ignorer le tribut que l'on doit à la mort!
Non, non, tout doit franchir ce terrible passage:
Le riche & l'indigent, l'imprudent & le sage,
Sujets à même loi, subissent même sort.

(*Rousseau.*)

Cet enlacement est celui que Malherbe & Rousseau, dans la *Stance* de six vers, ont le plus fréquemment employé, comme le plus harmonieux.

Les autres coupes du sixain ont été comme rebutées.

M, f, m : f, m, f.
M, m, f : m, m, f.
M, f, f : m, f, f.
F, m, m : f, m, m.
M, m, f : m, f, m.

& la dernière est la seule qu'on trouve dans Rousseau, encore n'est-ce qu'une fois.

Renonçons au stérile appui
Des grands qu'on implore aujourd'hui.
Ne fondons point sur eux une espérance folle.
Leur pompe, indigne de nos vœux,
N'est qu'un simulacre frivole;
Et les solides biens ne dépendent pas d'eux.

Stances de sept vers.

La *Stance* de sept vers est composée d'un quatrain & d'un tercet, en sorte que l'une des deux rimes de la première partie est redoublée dans la seconde.

F, m, m, f : m, f, m.

L'hypocrite, en fraudes fertile,
Dès l'enfance est pétri de fard :
Il sait colorer avec art
Le fiel que sa bouche distile ;
Et la morsure du serpent
Est moins aiguë & moins subtile
Que le venin caché que sa langue répand.

(*Rousseau.*)

Dans la troisième & la huitième du troisième livre des Odes de Rousseau l'entrelacement est encore le même ; & en effet c'est la seule façon de rendre harmonieuse la *Stance* de sept vers.

Stances de huit vers.

Les italiens divisent leur octave en un sixain & un distique.

La verginella è simile alla rosa ;

Ch' in bel giardin, ſulla nativa ſpina,
Mentre ſola e ſicura ſi ripoſa,
Nè gregge nè paſtor ſe le avvicina;
L'aura ſoave e l'alba rugiadoſa,
L'acqua e la terra al ſuo favor s'inchina;
Giovani vaghi, e donne innamorate
Amano averne e ſeni e tempie ornate.

Mais la coupe la plus naturelle de la *Stance* de huit vers, eſt celle qui la diviſe en deux quatrains, ou ſur des rimes redoublées, comme dans ce chœur de Cyclopes,

Travaillons, Vénus nous l'ordonne.
Excitons ces feux allumés,
Déchaînons ces vents enfermés;
Que la flamme nous environne;
Que l'airain écume & bouillonne,
Que mille dards en ſoient formés;
Que ſous nos marteaux enflammés,
A grand bruit l'enclume réſonne. (*Rouſſeau.*)

Ou ſur deux rimes différentes, comme dans ces vers.

La campagne a perdu les fleurs qui l'embelliſſent,
Les oiſeaux ne font plus d'agréables concerts;
Les bois ſont dépouillés de leurs feuillages verts:
N'eſt-il point encor temps que mes craintes finiſſent?

Qui

Qui peut empêcher le retour
De ce jeune héros, si cher à ma mémoire ?
Hélas ! n'a-t-il donc point assez fait pour la gloire ?
Et ne doit-il rien à l'amour ? (*Deshoulière.*)

Stances de neuf vers.

Elle se divise en un quatrain, & une *Stance* de cinq vers.

F, m, f, m : f, f, m, f, m.
De la veuve de Sichée
L'histoire vous a fait peur :
Didon mourut attachée
Au char d'un amant trompeur.
Mais l'imprudente mortelle
N'eut à se plaindre que d'elle ;
Ce fut sa faute, en un mot :
A quoi songeoit cette belle
De prendre un amant dévot ? (*Rousseau.*)

M, f, m, f : m, m, f, m, f.
Homère adoucit mes mœurs
Par ses riantes images ;
Sénèque aigrit mes humeurs
Par ses préceptes sauvages.
En vain, d'un ton de Rhéteur,
Epictète à son lecteur
Prêche le bonheur suprême ;
J'y trouve un consolateur
Plus affligé que moi-même. (*Rousseau.*)

Dans le genre gracieux & badin, cette forme a quelque chose de plus libre & de plus léger que le dixain, dont je vais parler tout à l'heure.

Stances de dix vers.

C'est ici la forme la plus harmonieuse de la *Stance* françoise : elle se construit régulièrement de deux manières.

F, m, f, m : f, f, m : f, f, m.
F, m, m, f : m, m, f : m, f, m.

La première est en même temps la plus symétrique & la plus majestueuse.

Héros cruels & sanguinaires,
Cessez de vous enorgueillir
De ces lauriers imaginaires
Que Bellone vous fit cueillir :
En vain le destructeur rapide
De Marc-Antoine & de Lépide
Remplissoit l'univers d'horreur ;
Il n'eût point eu le nom d'Auguste
Sans cet empire heureux & juste
Qui fit oublier ses fureurs. (*Rouss.*)

La seconde coupe est encore belle : mais elle n'a ni la même pompe, ni la

même impulsion. On en voit un exemple dans l'Ode où ce même poète nous peint les vertus d'un bon roi :

Son trône deviendra l'asile
De l'orphelin persécuté;
Son équitable austérité
Soutiendra le foible Pupille.
Le Pauvre, sous ce défenseur,
Ne craindra plus que l'Oppresseur
Lui ravisse son héritage;
Et le champ qu'il aura semé,
Ne deviendra plus le partage
De l'Usurpateur affamé.

Le vers qui donne le plus de nombre & de majesté à cette grande période, c'est le vers de huit syllabes ; & dans Malherbe on en voit des exemples que Rousseau n'a pas surpassés. Quelquefois même le vieux poète a je ne sais quoi de plus antique dans ses tours & dans ses mouvemens, & de plus approchant de la verve d'Horace.

La Discorde aux crins de couleuvre,
Peste fatale aux potentats,
Ne finit ses tragiques œuvres
Qu'à la fin même des états.

D'elle naquit la frénésie
De la Grèce contre l'Asie ;
Et d'elle prirent le flambeau
Dont ils désolèrent leur terre,
Les deux frères de qui la guerre
Ne cessa point dans le tombeau.

C'est en la paix que toutes choses
Succèdent selon nos désirs.
Comme au printemps naissent les roses,
En la paix naissent les plaisirs.
Elle met les pompes aux villes,
Donne aux champs les moissons fertiles ;
Et de la majesté des lois
Appuyant ses pouvoirs suprêmes,
Fait demeurer les diadêmes
Fermes sur les têtes des Rois.

Ce fut encore Malherbe qui donna le modéle de la *Stance* de dix vers de sept syllabes, & qui nous apprit quel noble caractère le nombre pouvoit lui imprimer, comme dans l'Ode au roi Henri le Grand.

Tel qu'aux vagues éperdues
Marche un fleuve impérieux,
De qui les neiges fondues
Rendent le cours furieux.
Rien n'est sûr en son rivage :

Ce qu'il trouve, il le ravage;
Et traînant comme buissons
Les chênes & leurs racines,
Ote aux campagnes voisines
L'espérance des moissons.

Tel & plus épouvantable
S'en alloit ce conquérant,
A son pouvoir indomptable
Sa colère mesurant.
Son front avoit une audace
Telle que Mars en la Thrace;
Et les éclairs de ses yeux
Etoient comme d'un tonnerre
Qui gronde contre la terre,
Quand elle a fâché les cieux.

On voit que la marche de ce vers peut être à la fois rapide & ferme, lorsqu'on sait donner à ses nombres du poids & de l'impulsion; mais il a une propriété qui le distingue du vers de huit syllabes: c'est sa légèreté dans les choses badines, lorsqu'il saisit le rhythme du vers d'Anacréon, dont la mesure est son modèle.

La division symétrique de la *Stance* de dix vers, est en un quatrain & deux tercets; & Rousseau l'a presque toujours

obſervée. Mais Malherbe ne s'y étoit pas aſſujetti ; & dans les exemples que j'en ai cités, l'on peut voir ce qui lui arrive le plus ſouvent, ſavoir, de marquer le repos au ſixième vers, & de lier le ſeptième avec les trois autres : *quelquefois même il fait couler rapidement les* ſix derniers ſans aucune pauſe, comme dans l'Ode à la Régente.

Que ſauroit enſeigner aux princes
Le grand démon qui les conduit,
Dont ta ſageſſe, en nos provinces,
Chaque jour n'épande le fruit ?
Et qui juſtement ne peut dire,
A te voir régir cet empire,
Que ſi ton heur étoit pareil
A tes admirables mérites,
Tu ferois, dedans ſes limites,
Lever & coucher le ſoleil ?

Ce rhythme indécis & irrégulier peut trouver ſon excuſe, en ce que d'une haleine on prononce aiſément & ſans fatigue ſix vers de huit ſyllabes ; mais les poëtes qui auront l'oreille ſcrupuleuſe, préféreront la coupe de Rouſſeau.

Quelques poètes ont fait le dixain en vers de douze mêlés de vers de huit; mais la période me semble alors trop étendue, & sa marche pénible & lente. C'est à la *Stance* de quatre ou de six vers au plus que convient le vers héroïque:

Pour qui compte les jours d'une vie inutile,
L'âge du vieux Priam passe celui d'Hector.
Pour qui compte les faits, les ans du jeune Achille
L'égalent à Nestor.

Le ciel nous vend toujours les biens qu'il nous prodigue.
Vainement un mortel se plaint & se fatigue
De ses cris superflus:
L'ame d'un vrai héros, tranquille, courageuse,
Sait comme il faut souffrir, d'une vie orageuse,
Le flux & le reflux.

Tantôt vous tracerez la course de votre onde;
Tantôt d'un fer courbé dirigeant vos ormeaux,
Vous ferez remonter leur sève vagabonde
Dans de plus utiles rameaux.

L'on voit dans ces exemples non seulement l'art d'entremêler au gré de l'oreille les petits vers avec les grands, mais encore quels sont les petits vers que l'oreille a choisis pour bien assortir ce

mélange. Le vers de six syllabes doit naturellement s'allier avec celui de douze, puisqu'il en est un hémistiche. Celui de sept, dont la mesure est tronquée, & le rhythme précipité, ne s'accommode pas de même au caractère du vers héroïque. Celui de huit syllabes, dont la marche est plus ferme, lui est au contraire très-analogue ; & une chose remarquable, c'est que leur alliance répond à celle de l'asclépiade & du vers gliconique, dont Horace a formé une si belle strophe

Ergo Quintilium perpetuus sopor
Urget ! Cui Pudor, & Justitiæ soror
Incorrupta Fides, nudaque Veritas,
Quando ullum invenient parem ?

Tant il est vrai que les principes de l'harmonie sont immuables en poésie comme en musique, & que dans tous les temps une oreille juste & sensible aura la même prédilection pour des nombres heureux que pour d'heureux accords.

STROPHE. Dans la Tragédie grec-

que, les personnages qui composoient le chœur, exécutoient une espèce de marche, d'abord à droite & puis à gauche; & ces mouvemens, qui figuroient, dit-on, ceux de la terre d'un tropique à l'autre, se terminoient par une station. Or la partie du chant qui répondoit au mouvement du chœur allant à droite, s'appeloit *Strophe*; la partie du chant qui répondoit à son retour, s'appeloit *antistrophe*; & la troisième, qui répondoit à son repos, s'appeloit *épode* ou *clôture*. Il en étoit de même des chants religieux.

C'est vraisemblablement de là que la poésie lyrique avoit pris le nom de *Strophe*, qu'elle a donné à ces couplets de vers dont l'Ode ancienne étoit composée, au moins le plus souvent, comme on le voit dans celles de Pindare, & dans les deux qui restent de Sapho.

Lorsque j'ai dit que dans la poésie lyrique des anciens, la période poétique, ou la *Strophe*, avoit été moulée sur la période musicale, je n'ai pas entendu que chaque poète n'eût jamais qu'un

chant & qu'une même coupe de vers, ni que l'Ode eût toujours cette structure symétrique. Le vers d'Anacréon est toujours le même; mais on n'aperçoit dans ses Odes aucune coupe régulière, aucune égalité d'intervalle entre les repos. Peut-être en étoit-il de même d'Alcman, d'Alcée, &c.

Horace, dans ses Odes, semble s'être joué, non seulement à les imiter tour à tour, en employant les vers qu'ils avoient inventés, mais à mêler ces vers de vingt manières différentes, en leur associant tantôt l'iambe, & tantôt l'héroïque : il les a même décomposés; & de leurs élemens il a fait à son gré de nouvelles combinaisons, pour en varier l'harmonie.

Cependant, ni toutes les Odes d'Horace ne sont écrites en vers mêlés, ni elles ne sont toutes divisées en *Strophes*.

Il y en a trois en vers asclépiades sans mélange, & sans autres divisions que les repos mêmes du sens. Il y en a trois encore en une espèce de vers alcaïques, qui ne diffèrent de l'asclépiade que par

un choriambe — ◡ ◡ —, intercallé après la césure.

Comme cet article est expressément destiné aux jeunes gens curieux de connoître le mécanisme de la poésie ancienne, je crois devoir pour eux en figurer les élémens.

Vers asclépiade.

Gēns hūmānă rŭīt pēr vĕtĭtūm nĕfās.

Grand alcaïque.

Seū plūrēs hĭĕmēs, seū trĭbŭĭt Jūpĭtĕr ūltĭmām.

Horace a de plus un grand nombre d'Odes qui semblent coupées en distiques, & qui cependant ne le sont pas. Elles sont composées chacune de deux espèces de vers, alternativement croisés & comme accouplés l'un à l'autre; mais vainement y chercheroit-on des divisions régulières & marquées par des repos.

Il est bien vrai que par la coupe du dialogue, l'Ode *Donec gratus eram tibi*, est divisée en parties égales ; il est vrai aussi que dans les Odes, *Mater sæva*

cupidinum. Intermissa Venus diu, & dans quelques autres encore, la même coupe est observée ; mais dans les Odes, *Sic te diva potens Cypri. Quem tu, Melpomene semel. Quantum distet ab Inacho. Intactis opulentior. Quo me, Bacche, rapis*, &c., les espaces & les repos n'ont plus aucune symétrie.

Quem tu, Melpomene, semel
Nascentem placido lumine videris,
Illum non labor isthmius
Clarabit pugilem ; non equus impiger
Curru ducet Achaio
Victorem ; neque res bellica Deliis
Ornatum foliis ducem,
Quod regum tumidas contuderit minas,
Ostendet Capitolio :
Sed quæ Tibur aquæ fertile perfluunt,
Et spissæ nemorum comæ,
Fingent Æolio carmine nobilem.

Dans cette continuité de sens, dont le repos n'est qu'au douzième vers, on voit une période soutenue & développée, mais nullement cette coupe en distiques dont les érudits ont parlé.

Dans Horace, les seules de ses Odes

qui ſoient réellement diviſées en *Strophes*, ſont celles où la période eſt compoſée de quatre vers d'eſpèce différente, mais les mêmes dans leur retour, & toujours combinés de mêmes. Ces Odes ſont au nombre de ſoixante-dix-neuf, & de quatre formes diverſes.

Dans les unes, la *Strophe* eſt celle de Sapho, compoſée de trois ſaphiques & du petit vers adonique.

O dĕcŭs Phœbi, ĕt dăpĭbŭs sŭprēmī
Grātă tēſtūdō jŏvĭs, ō lăbōrūm
Dūlcĕ-lēnīmēn, mĭhĭ cŭnquĕ sălvĕ
Rītĕ vŏcāntī.

Celles-là ſont au nombre de vingt-ſix, & c'eſt le rhythme du *Carmen ſæculare*.

Dans quelques autres, ce ſont deux vers aſclépiades, un vers hémihéxamètre & un gliconique.

Vītās hīnnŭlĕō mē sĭmĭlĭs, Chlŏĕ,
Quærēntī păvĭdām mōntĭbŭs īnvĭīs
Mātrēm, nōn sĭnĕ vānō
Aūrārum ĕt ſiluæ mĕtū.

Celles-ci ſont au nombre de ſept; & le rhythme en eſt agréable.

D'autres sont composées de trois asclé-piades & d'un gliconique. Elles sont au nombre de neuf, & rien de plus harmonieux.

Quāntō quīsquĕ sĭbī plūră nĕgāvĕrĭt,
A dīs plūră fĕrēt. Nīl cŭpĭēntĭŭm
Nūdūs cāstră pĕto; ēt trānsfŭgă dīvĭtūm
Pārtēs līnquĕrĕ gēstĭō.

Mais la forme qu'Horace paroît avoir le plus aimée, & qui lui est la plus familière, est celle où deux vers alcaïques, divisés comme l'asclépiade, & terminés de même, mais ayant une ïambe, ◡ —, à la place du premier dactyle, sont suivis d'un vers ïambique de quatre pieds & demi, & d'un alcaïque formé de deux dactyles & de deux chorées.

Fōrtēs crĕāntūr fōrtĭbŭs ēt bŏnĭs:
Ēst īn jŭvēncīs, ēst ĭn ĕquīs pătrūm
Vīrtūs; nĕc īmbēllēm fĕrōcēs
Prōgĕnĕrānt ăquĭlæ cŏlūmbām

Ces Odes sont au nombre de trente-sept. Le rhythme en est majestueux, & le poète y a répandu les pensées & les

images avec la plus riche abondance. Ainsi, dans les Odes d'Horace, la *Strophe* est composée de quatre façons différentes; & avec la plus légère attention de l'oreille, on en distinguera le rhythme.

Il en sera de même des Odes en distiques; & si parmi les formes qu'Horace leur a données, il en est quelques-unes dont l'harmonie n'est pas sensible à notre oreille, le plus grand nombre a pour nous encore une cadence assez marquée: celles, par exemple, qui sont mêlées d'un vers gliconique & d'un asclépiade:

Virtutem incolumem odimus;
Sublatam ex oculis quærimus invidi.

Celles aussi qui sont composées d'un hexamètre & d'un fragment d'hexamètre:

Mista senum ac juvenum densantur funera: nullum
Sæva caput Proserpina fugit.

Ou d'un hexamètre & de son premier hémistiche en dactyles:

Immortalia ne speres monet annus, & almum
Quæ rapit hora diem.

Ou d'un vers ïambique de six mesures,
& d'un vers ïambique de quatre ;

Videre fessos vomerem inversum boves
Collo trahentes languido.

Ou d'un hexamètre, & d'un ïambique de quatre pieds :

Nox erat, & cælo fulgebat luna sereno,
Inter minora sidera.

Ou d'un hexamètre, & d'un ïambique pur :

Barbarus heu cineres insistet victor, & urbem
Eques sonante verberabit ungulâ.

Mais ce qui ne laisse pas d'être une énigme pour nous, & ce qui nous semble une négligence inexplicable dans un poète aussi attentif & aussi habile qu'Horace, à donner à ses vers lyriques tous les charmes de l'harmonie ; c'est de voir, même dans les odes qu'il a divisées en quatrains, le sens enjamber à tout moment d'une *Strophe* à l'autre, sans qu'il ait cru devoir se donner aucun soin de les couper par des repos.

Tantôt la phrase commence à la fin ou au milieu d'une *Strophe*, & va se terminer au milieu ou à la fin de l'autre. Tantôt le vers, & quelquefois le mot, qui devroit clorre en même temps la pensée & le rhythme, & qui manque à la *Strophe* pour en fixer le sens, se trouve jetté & isolé au commencement de la *Strophe* suivante.

. . . . Valet ima summis —
Mutare, & insignem attenuat Deus,
Obscura promens. Hinc apicem rapax
Fortuna, cum stridore acuto,
Sustulit; hic posuisse gaudet. L. 1. Od. 34.

. . . . Quid nos dura refugimus
Ætas? quid intactum nefasti
Liquimus? Unde manus juventus —
Metu deorum continuit? quibus
Pepercit aris? . . . . . L. 1. Ode 35.

Ausa est jacentem visere regiam
Vultu sereno, fortis & asperas
Tractare serpentes, ut atrum
Corpore combiberet venenum, —
Deliberata morte ferocior. L. 1. Od. 37.

Olim juventas & patrius labor
Nido laborum propulit inscium:
Vernique jam nimbis remotis,

Insolitos docuere nisus —
Venti paventes. L. 4. Od. 4.

Dans les Odes mêmes où la *Strophe* est composée de trois vers asclépiades & d'un gliconique, & dont par conséquent la coupe est si marquée par le rhythme, le sens ne laisse pas d'enjamber d'une *Strophe* à l'autre sans aucune suspension.

Nos, Agrippa, neque hæc dicere nec gravem
Peleidæ stomachum cedere nescii, —
Tenues grandia. L. 1. Od. 6.
Quam virga semel horridâ —
Non lenis precibus fata recludere,
Nigro compulerit Mercurius gregi. L. 1. Od. 24.

Enfin, jusques dans l'Ode saphique, où la *Strophe* est encore plus détachée par la clôture de l'adonique, vous trouverez le même enjambement.

. . . . . *Quorum simul alba nautis*
Stella refulsit; —
Defluit saxis agitatus humor. . . . . L. 1. Od. 12.
. . . . . *Ego apis matinæ*
More modoque —
Grata carpentis thyma per laborem
Plurimum, &c. L. 4. Od. 2.

Ceſſit immanis tibi blandienti
Janitor aulæ —
Cerberus. L. 3. Od. 11.
Neu te noſtris vitiis iniquum
Ocyos ora —
Tollat. L. 1. Od. 2.

J'ai cru expliquer ailleurs cette négligence, en diſant qu'Horace ne chantoit pas ſes Odes, & que l'enjambement ne bleſſoit pas l'oreille dans la ſimple récitation. Mais il eſt bien sûr que Pindare & Sapho chantoient leurs Odes ſur la lyre; & ils s'y ſont permis ce même enjambement. Il eſt à croire que, dans les retours périodiques de l'air, la liaiſon étoit ſi facile & le paſſage ſi rapide, qu'il n'y falloit aucun repos. Quoi qu'il en ſoit, l'Ode françoiſe ne s'eſt point donné cette licence; & à la fin des *Strophes* le ſens eſt terminé. *Voyez* STANCE.

Une autre énigme pour notre oreille, c'eſt l'étrange diverſité des nombres dont les vers lyriques anciens étoient compoſés, & le mélange non moins ſingulier qu'on faiſoit de ces vers, ſi différens de meſure & de rhythme.

On vient de voir, dans les mêmes vers, le spondée, l'ïambe, le dactyle, le choriambe, pêle-mêle employés. Comment des mesures de trois, de quatre, de six temps, pouvoient-elles aller ensemble, & former un chant régulier ? On vient de voir des *Strophes* composées de vers dactyliques & de vers ïambiques; comment le mouvement de l'un n'étoit-il pas rompu, contrarié par l'autre ? Les anciens n'avoient-ils donc pas le sentiment de la mesure & du mouvement comme nous ? Ils l'avoient si bien, que leur vers héroïque en est un modèle accompli. Ne nous fatiguons pas à vouloir, de si loin & à travers tant de nuages, expliquer comment s'allioient leur Poésie & leur Musique. Celle-ci nous est inconnue, & l'autre, par le vice d'une prononciation excessivement altérée, ne peut être sentie que très-confusément du côté du nombre & du mètre. Ce qu'il nous importe de connoître d'Horace, & d'imiter, s'il est possible, c'est la précision, la rapidité, la plénitude de son style, cette *curieuse*

félicité, comme dit Quintilien, dans le choix des mots qu'il emploie, le précieux de sa couleur, toujours vraie & toujours brillante, & sur-tout cette merveilleuse affluence de pensées, de sentimens, d'images, de tableaux variés, qui font de ses poésies lyriques l'un des plus beaux & des plus riches monumens de l'antiquité.

STYLE. C'est, dans la langue écrite, le caractère de la diction; & ce caractère est modifié par le génie de la langue, par les qualités de l'esprit & de l'âme de l'écrivain, par le genre dans lequel il s'exerce, par le sujet qu'il traite, par les mœurs ou la situation du personnage qu'il fait parler, ou de celui qu'il revêt lui-même, enfin par la nature des choses qu'il exprime.

On a dit que le *Syle* d'un écrivain portoit toujours l'empreinte du génie national. Cela doit être; & cela vient de ce que le génie national imprime lui-même son caractère à la langue.

Il n'eſt point de nation chez laquelle ne ſe rencontrent plus ou moins fréquemment tous les caractères individuels qui ſont donnés par la nature. Mais dans chacune d'elles, tel ou tel caractère eſt plus commun, tel ou tel eſt plus rare ; & c'eſt le caractère dominant, qui, communiqué à la langue, en conſtitue le génie. La langue italienne eſt molle & délicate ; la langue eſpagnole eſt noble & grave ; la langue angloiſe eſt énergique, & ſa force a de l'âpreté.

Ainſi, lorſqu'il ſe trouve, parmi la multitude, un eſprit d'une trempe ſingulière, &, pour ainſi dire, hétérogène, il eſt contrarié ſans ceſſe, en écrivant, par le génie de la langue. Il faut donc qu'il le dompte, ou qu'il en ſoit dompté ; ou, ce qui arrive le plus ſouvent, que chacun des deux cède du ſien, & s'accommode à l'autre : & de cette eſpèce de conciliation ſe forme un *Style* mitoyen, qui participe plus ou moins & du génie de la langue & du génie de l'auteur.

Il arrive de là que moins le caractère d'une nation eſt prononcé, plus celui de ſa langue eſt ſuſçeptible des différens modes du *Style*. Une langue qui de ſa nature ſeroit molle comme l'or pur, ne ſeroit pas ſuſceptible de la trempe de l'acier; tous ſes inſtrumens ſeroient foibles : il faut donc qu'elle réuniſſe la ſoupleſſe avec l'énergie; & ce mélange paroît tenir au caractère national. Auſſi voit-on que celles des nations qui ſont connues pour avoir eu en même temps le plus de ſoupleſſe & de reſſort dans le caractère, ſont auſſi celles dont la langue a été le plus ſuſceptible de toutes les qualités du *Style*. La plus belle des langues, la plus habile à tout exprimer, fut celle du peuple du monde qui eut dans le caractère le plus éminemment ce mélange de force, de mobilité, de ſoupleſſe : je n'ai pas beſoin de nommer les grecs.

La langue des romains, pour devenir preſque auſſi ſuſceptible des métamorphoſes du *Style*, fut obligée d'attendre

que le génie de Rome se fût lui-même détendu & comme assoupli. Tant qu'il eut sa rudesse & son austérité, elle fut inflexible & indomptable comme lui. L'un & l'autre se polirent en même temps; mais ils gardèrent tous les deux assez de leur première force pour être mâles & vigoureux, dans le temps même qu'ils connurent les délicatesses du luxe : & de là résulte l'étonnante beauté de la langue de Cicéron, de Tite-Live, & de Virgile.

Me sera-t-il permis de dire qu'à un grand intervalle de ces deux langues incomparables, la langue françoise a dû peut-être aussi les facultés qui la distinguent, à la souplesse, à la mobilité, & en même temps au ressort du caractère national? Le génie françois n'a exclusivement aucun caractère, & de là vient aussi qu'il n'en a aucun éminemment; mais, au besoin, il les prend tous, & à un assez haut degré : il en est de même de la langue françoise. Sa qualité distinctive & dominante, c'est la clarté : elle s'est donné

donné tout le reste à force de peine & de soin : & cependant elle n'a manqué ni au génie de Corneille & de Bossuet, ni à celui de Pascal, de La Fontaine, & de Molière, ni à l'éloquente raison de Bourdaloue, ni à la touchante sensibilité de Massillon, ni à l'abondance inépuisable des sentimens que Racine avoit à répandre, ni aux émanations célestes de la belle âme de Fénelon, ni à *la* véhémence & à la profondeur du pathétique de Voltaire.

Aux hardiesses & aux libertés que les langues se sont permises, ou à la timide exactitude de leur Syntaxe, on reconnoît quelle sorte d'esprit a présidé à leur formation successive.

Ces façons de parler, que nous appelons *figures de mots*, & dont le plus grand nombre nous est interdit, étoient, dans les langues anciennes, autant de licences que les grands écrivains s'étoient données & avoient fait passer. L'italien a pris de ces langues la liberté des inversions : il s'est donné celle d'employer

l'infinitif des verbes, en guise de nom substantif, *un bel pensier*, *un dolce parlar*; *un luongo morir*; il fait usage de deux épithètes sans aucune liaison expresse, sans aucune articulation, *spaziose atre caverne*; il a un grand nombre d'adjectifs dont la terminaison varie pour diminuer ou agrandir, pour ennoblir ou dégrader; il syncope les mots quand il plaît à l'oreille.

Le françois a peu d'inversions, moins de diminutifs encore, & pas un seul augmentatif dans le langage noble. Il s'est fait quelques noms abstraits de l'infinitif de ses verbes, comme *penser*, *parler*, *sourire*, *souvenir*; & ces deux derniers sont restés dans la classe des nom abstraits, *un long souvenir*, *un doux sourire*: mais il en est peu de ce nombre que la langue noble ait conservés. *Un doux parler* n'est plus que du langage familier & naïf; & quelque nécessaire que fût *penser*, il n'est reçu qu'en Poésie. Enfin la Poésie elle-même n'a presque point de privilége; & pour elle les lois de l'usage, comme

celles de la ſyntaxe, ſont preſque auſſi inviolables & inflexibles que pour la proſe. D'où nous vient cette exactitude? d'où nous viennent ces privations? De la délicateſſe pointilleuſe & craintive de l'eſprit de ſociété, qui s'eſt rendu l'arbitre de la langue. En Italie, Dante, Pétrarque, Bocace, l'Arioſte furent les maîtres de l'uſage; Montaigne & Amyot le furent auſſi parmi nous de leur temps: ce bon temps eſt paſſé. *Voyez* USAGE.

Autant le génie national aura influé ſur celui de la langue, autant le génie de la langue influera ſur le *Style* des écrivains.

Dans une langue qui n'a rien de ſéduiſant par elle-même, ni du côté de la couleur, ni du côté de l'harmonie, le beſoin d'intéreſſer par la penſée & par le ſentiment, & de captiver l'eſprit & l'âme en dépit de l'oreille & ſans le preſtige de l'imagination, force l'écrivain à ſerrer ſon *Style*, à lui donner du poids, de la ſolidité, & une plénitude d'idées

qui ne laisse pas le temps de regretter ce qui lui manque d'agrément. Au contraire, dans une langue naturellement flatteuse & séduisante par l'abondance, la richesse, la beauté de l'expression, l'écrivain ressemble souvent aux habitans d'un heureux climat, que la fertilité naturelle de leurs campagnes rend à la fois indolens & prodigues. Sûr de parler avec grâce en disant peu de choses, il se complaît dans l'élégance de sa langue ; & séduit le premier par son élocution, il croit en faire assez pour plaire, en déployant, sur des idées communes, la parure d'une expression harmonieuse & brillante : son *Style* est une symphonie qui peut flatter l'oreille, mais qui ne dit presque rien à l'âme, & ne laisse rien à l'esprit.

L'habile écrivain est celui qui sait en même temps user & n'abuser jamais des avantages de sa langue, & suppléer, autant qu'il est possible, aux avantages qu'elle n'a pas.

Ce qui me distingue de Pradon, disoit

Racine, *c'est que je sais écrire. Homère, Platon, Virgile, Horace ne sont au dessus des autres écrivains*, dit La Bruyère, *que par leurs expressions & par leurs images*. Racine a été trop modeste; & La Bruyère n'a pas été assez juste.

La première & la plus essentielle différence des *Styles* est celle des esprits. L'esprit, ou la pensée en activité, a divers caractères. Un esprit clair distingue ses idées, les démêle sans peine, ou plutôt les produit comme une source pure répand une eau limpide : un esprit juste en saisit les rapports, les circonscrit, & les met à leur place : un esprit fin les analyse, & en aperçoit les nuances : un esprit léger les effleure, & s'il est vif, il en parcourt la cîme avec une brillante rapidité : un esprit vaste en réduit un grand nombre à l'unité de perception, & les embrasse d'un coup-d'œil : un esprit méthodique en forme une longue chaîne & un ensemble régulier : un esprit transcendant s'élance vers le terme de la pensée, & franchit les milieux : un

esprit profond ne s'arrête jamais aux apparences superficielles ; sa méditation s'exerce à sonder son objet, & à tirer comme de ses entrailles, *ex visceribus rei*, ce qu'il y a de plus riche & de plus enfoui : un esprit lumineux rayonne, & fait partir du centre même de sa pensée comme des gerbes de lumière, qui en éclairent tout l'horizon : un esprit fécond fait enfanter à une idée toutes celles qui en peuvent naître ; & le gland, qui produit le chêne chargé de glands, est le symbole de sa fécondité : un esprit élevé ne daigne apercevoir dans son objet que les rapports qui l'agrandissent ; ses conceptions ressemblent à ces pins qui percent les nues, & qui laissent sécher leurs branches les plus voisines de la terre, afin de pousser vers le ciel avec plus de vigueur & de rapidité. Or toutes ces manières de concevoir se distinguent dans la manière de s'exprimer ; & des nuances infinies qui résultent de leur mélange, résulte aussi une variété inépuisable dans les caractères du *Style*.

Le caractère de l'écrivain se communique aussi à ses écrits : ses pensées en sont imbues, son expression en est teinte ; & l'énergie ou la foiblesse, la hardiesse ou la timidité, la langueur ou la véhémence du *Style*, dépendent plus des qualités de l'âme que des facultés de l'esprit.

Mais de la tournure habituelle de son esprit, comme des affections habituelles de son âme, résulte encore, dans le *Style* de l'écrivain, un caractère particulier, que nous appelons sa manière ; & celle-ci lui est naturelle : au lieu que les singularités qu'il se donne par affectation, par imitation, décèlent toujours l'artifice ; & l'écrivain, qui croit alors avoir une manière à soi, n'est que maniéré, n'a que *de la manière.*

A ces différences du *Style* se joignent celles qui doivent naître de la diversité des genres.

Le *Style* de l'Histoire est naturellement grave & d'une simplicité noble ; mais ce caractère universel est modifié

par le génie de l'écrivain, il l'est aussi par la nature des événemens qu'il raconte : harmonieux, haut en couleur, & souvent oratoire dans Tite-Live ; plus précis, plus serré, & non moins éloquent dans Salluste ; énergique, profond, plein de substance dans Tacite ; ainsi des autres historiens.

En parlant des différens genres d'Eloquence & de Poésie, j'ai pris soin d'indiquer le *Style* convenable & propre à chacun d'eux.

Mais à l'égard de la Poésie héroïque, je vais placer ici quelques observations qui pourroient m'échapper ailleurs.

Le *Style* de l'Epopée & celui de la Tragédie sont très-distincts par la nature des deux Poèmes : car l'hypothèse du Poème épique est que le poète est inspiré ; & quoique l'enthousiasme y soit plus calme que celui de l'Ode, qui est le délire prophétique, il ne laisse pas d'être encore dans le systême du merveilleux. Dans la Tragédie, au contraire, les personnages sont des hommes d'un carac-

tère & d'un rang élevé, mais ſimplement des hommes ; & leur langage, pour être vrai, doit être plus près de la nature que celui du poète inſpiré par un dieu. C'eſt ce qu'Eſchyle n'avoit pas encore aſſez bien ſenti lorſqu'il inventa la Tragédie, mais ce qu'Euripide & Sophocle ne manquèrent pas d'obſerver.

Leur *Style* eſt ſimple, rarement figuré : ils ne s'y permettent jamais ni des images trop hardies, ni des épithètes ambitieuſes : on croit toujours entendre le perſonnage qu'ils font parler, & aucune invraiſemblance dans l'expreſſion ne décèle le poète. Homère leur avoit donné l'exemple de cette ſageſſe de *Style*, dans tous les morceaux dramatiques de ſes poèmes ; & en cela on a eu raiſon de dire qu'il avoit été le modèle de la Tragédie en même temps que de l'Epopée.

Le *Style* tragique, chez les grecs, me ſemble donc avoir été moins poétique, moins figuré, moins artificiel qu'il ne l'eſt parmi nous. Cette ſimplicité ſe concilioit mieux peut-être avec

la noblesse de leur langue. Peut-être aussi, comme le pathétique dominoit [illegible]os absolument sur leur théâtre, trouvoient-ils que le naturel de l'expression en faisoit la force, comme nous l'observons nous-mêmes dans le langage des passions; & la preuve que, dans la scène, ils s'attachoient au naturel par discernement & par choix, c'est que dans les chœurs, qui étoient des odes, ils élevoient le ton & prenoient le *Syle* lyrique.

Les italiens, pour distinguer les caractères de la Poésie, lui ont attribué trois instrumens, la *cithare*, la *trompette*, & la *lyre*. Je ne crois pas leur division complète : car aucun de ces caractères, métaphoriquement exprimés, ne convient à la Tragédie.

Quelques-uns, parmi nous, l'ont prise au ton d'Eschyle & de Sénèque, lorsqu'on n'avoit pas encore apprécié l'avantage d'une noble simplicité. Mais Racine s'est rapproché de cet heureux naturel; & jamais on n'a fait un plus harmonieux mélange de la langue usuelle

& de la langue poétique. Cependant j'ose dire qu'il a formé son *Style* plutôt sur celui de Virgile, que sur celui des poëtes grecs, j'entends de Sophocle & d'Euripide, auxquels on l'a tant comparé. Il est encore moins simple, plus poétique, enfin moins naturel que l'un & l'autre : & en cela il a subi peut-être la loi de la nécessité, n'ayant pas, comme eux, une langue dont la simplicité continue fût assez noble pour soutenir la majesté de la Tragédie. Voltaire s'est encore un peu plus éloigné du naturel & approché du ton de l'Epopée, parce qu'il a trouvé les esprits disposés à recevoir ces hardiesses, & peut-être le goût de la nation décidé à vouloir plus de poésie dans le *Style* tragique. Enfin dirai-je ce que je sens? Corneille, dont le goût n'étoit pas assuré, parce que le goût national étoit encore à naître; Corneille, qui, par l'impulsion de son génie, s'élevoit si haut, & qui tomboit si bas lorsque son génie l'abandonnoit; Corneille, par ce sublime instinct qui lui

fit créer tant de beautés à côté de tant de défauts, nous a donné, à ce qu'il me ſemble, les plus parfaits modèles du langage tragique; & quand ſon naturel eſt dans ſa pureté, rien n'eſt plus digne d'admiration que la majeſtueuſe ſimplicité de ſon *Style.*

C'eſt un hommage que Voltaire lui a rendu plus d'une fois. « Il n'y a point là (dit-il en parlant du diſcours de Sabine, dans le premier acte des Horaces: *Je ſuis romaine, hélas! puiſqu'Horace eſt romain*); « Il n'y a point là de lieux communs, point de vaines ſentences; rien de recherché ni dans les idées ni dans les expreſſions. *Albe, mon cher Pays!* c'eſt la nature ſeule qui parle.

» Dans ce diſcours (dit-il encore en parlant de la harangue du dictateur); dans ce diſcours imité de Tite-Live, l'auteur françois eſt au-deſſus du romain, plus nerveux, plus touchant: & quand on ſonge qu'il étoit gêné par la rime, & par une langue embarraſſée d'articles & qui ſouffre peu d'inverſions, qu'il a

surmonté toutes ces difficultés, qu'il n'a employé le secours d'aucune épithète, que rien n'arrête l'éloquente rapidité de son discours; c'est là qu'on reconnoît le grand Corneille ».

Un beau vers, dans le *Style* tragique, est donc celui où parle la nature avec force & avec noblesse, sans que la facilité, la justesse, la vérité de l'expression y laissent entrevoir aucun art; c'est un vers *dieu-donné*, si je puis m'exprimer ainsi, qui, comme à l'insçu du poète, a coulé de sa plume; c'est une pensée qu'il a produite, revêtue de son expression, & qui, par un heureux hasard, semble se trouver adaptée à la mesure, au nombre, à la cadence, & à la rime. Et Corneille n'est pas le seul qui nous en donne des exemples: Racine a des morceaux, quelquefois des scènes entières tout aussi simplement écrites que les belles scènes de Corneille. Mais je ne dois pas dissimuler que cette manière d'écrire a un écueil, où Corneille lui-même a souvent échoué.

Les passions tragiques, les sentimens, élevés, & les hautes pensées ont communément, dans les langues, une expression noble qui leur est propre: & quand il s'agit de les rendre, la majesté du *Style* est naturellement soutenue par la grandeur de son objet. Mais comme, dans la Tragédie, tous les sentimens & toutes les idées n'ont pas la même noblesse, & qu'il y a une infinité de détails qui ont besoin d'être relevés, le poète, qui ne connoît que les ressources & les beautés du *Style* simple, s'abaissera nécessairement jusqu'à devenir familier & commun, toutes les fois qu'il n'aura pas de grandes choses à exprimer. De là vient, pour les commençans, le vrai danger d'imiter Corneille; car ce qu'il peut avoir quelquefois de trop emphatique, est un défaut qu'il est aisé d'apercevoir & d'éviter.

Je conseillerois donc d'étudier plutôt l'art dont Racine a su tout ennoblir, & au risque d'être un peu moins naturel, de rechercher, en écrivant, son élégance enchanteresse, mais en se tenant,

comme lui, en deçà du *Style* de l'Epopée, & aussi près de la nature qu'il l'a été lui-même dans les morceaux de ses tragédies les plus parfaitement écrits.

Le comble de l'art seroit d'être simple dans les grandes choses & dans l'expression des sentimens naturellement élevés ou intéressans par eux-mêmes; & de garder les ornemens du *Style*, les circonlocutions, & les images poétiques pour les objets qui auroient besoin d'être ennoblis ou d'être embellis, comme dans ce discours d'Orasmane à Zaïre :

J'atteste ici la gloire, & Zaïre, & ma flamme
De ne choisir que vous pour maîtresse & pour femme;
De vivre votre ami, votre amant, votre époux;
De partager mon cœur entre la gloire & vous.
Ne croyez pas non plus que mon honneur confie
La vertu d'une épouse *à ces monstres d'Asie*,
Du sérail des soudans gardes injurieux,
Et des plaisirs d'un maître esclaves odieux :
Je sais vous estimer autant que je vous aime,
Et sur votre vertu me fier à vous-même, &c.

Je ne m'étendrai point sur les variétés que doit produire dans le *Style* la diver-

ſité des objets ou la différence des perſonnages : ces détails ſeroient infinis, & on les trouvera çà & là répandus dans les articles de cet ouvrage où il s'agit de l'art d'exprimer & de peindre. Je termine donc celui-ci par une analyſe ſuccincte de quelques-unes des qualité du *Style* en général.

Comme il y a, du côté de l'eſprit, des facultés indiſpenſables & communes à tous les genres ; il y a auſſi, du côté du *Syle*, des qualités eſſentielles, dont l'écrivain n'eſt jamais diſpenſé.

La première de ces qualités eſſentielles eſt la clarté. Avant d'écrire, il faut ſe bien entendre & ſe propoſer d'être bien entendu. On croiroit ces deux règles inutiles à preſcrire : rien de plus commun cependant que de les voir négliger. On prend la plume avant d'avoir démélé le fil de ſes idées ; & leur confuſion ſe répand dans le *Style*. On laiſſe du vague & du louche dans la penſée ; & l'expreſſion s'en reſſent.

L'obſcurité vient le plus ſouvent de

l'indécision des rapports; & c'est de tous les vices du *Style* le plus inexcusable, au moins dans notre langue. Elle a, je le sais bien, des équivoque inévitables; & qui veut chicaner, en trouve mille dans l'ouvrage le mieux écrit. Mais, comme La Motte l'a très-bien observé, il n'y a que l'équivoque de bonne foi qui soit vicieuse dans le *Style*; & celle-là n'est jamais difficile à éviter, pour l'écrivain françois qui veut bien s'en donner le soin. *Les beaux esprits veulent trouver obscur ce qui ne l'est pas*, dit La Bruyère : mais les bons esprits trouvent clair ce qui l'est; & à leur égard, il est aisé de lever l'équivoque de ces pronoms & de ces homonimes, dont on fait aux enfans une si effrayante difficulté. Il n'y a peut-être pas un vers dans Racine, dans Massillon une seule phrase dont l'intelligence coûte au lecteur ni à l'auditeur un moment de réflexion, & j'oserois bien assurer qu'il n'y en a pas une dans *Télémaque*.

Il n'est pas moins facile d'éviter, dans la contexture du *Style*, les incidens trop

compliqués qui jettent de la confusion & du louche dans les idées : pour cela il suffit de les répandre à mesure qu'elles naissent, tant que la source en est pure, & de leur donner, si elle est trouble, le temps de s'éclaircir dans le repos de la méditation. L'entassement confus des mots & des phrases entrelacées est un vice de l'art, plus souvent que de la nature. Si on ne le cherche pas, on y tombe rarement : la preuve en est que, dans le langage familier, presque personne ne s'embarrasse dans de longs circuits de paroles ; & en général, l'affectation nuit plus à la clarté que la négligence.

Personne, sans doute, n'est assez insensé pour écrire à dessein de n'être pas entendu ; mais le soin de l'être est sacrifié au désir de paroître fin, délicat, mystérieux, profond. Pour ne pas tout dire, on ne dit pas assez ; & de peur d'être trop simple, on s'étudie à être obscur. Rien de plus mal entendu que cette affectation dans les grandes choses, rien de plus vain dans les petites. *Vous voulez*

me dire qu'il fait froid? que ne disiez-vous, Il fait froid? Est-ce un si grand mal d'être entendu quand on parle, & de parler comme tout le monde? (La Bruyère.)

Cependant faut-il renoncer à s'exprimer d'une façon nouvelle, ingénieuse, & piquante? faut-il s'interdire les finesses, les délicatesses du *Style*? Non, il faut seulement les concilier avec la clarté, ne pas vouloir briller à ses dépens, & ne rien soigner avant elle. Le *Style* fin a son demi-jour, le *Style* délicat a son voile; mais c'est dans le secret de rendre les ombres diaphanes, le voile transparent, que consiste l'art d'être fin & délicat, sans être obscur.

C'est peu d'être clair; il faut être précis: car tous les genres d'écrire ont leur précision; & l'on va voir qu'elle n'exclut aucun des agrémens du *Style*.

La première difficulté qui se présente, est de réunir la précision & la clarté. Mais qu'on ne s'y trompe pas, l'expression la plus précise est la plus claire:

& c'eſt au moyen de la correction & de la juſteſſe du langage, que la clarté ſe concilie avec la préciſion : je dirois, au moyen de la propriété, ſi je ne parlois que du *Style* philoſophique ; mais le *Style* oratoire & le *Style* poétique ont plus de latitude, & la juſteſſe leur ſuffit. Dès que l'expreſſion, ou ſimple ou figurée, répond exactement à la penſée, elle eſt préciſe & claire. Tout ce qui intercepte la lumière du *Syle*, en éteint la chaleur ou en ternit l'éclat. *Voyez* IMAGE.

Un écueil plus dangereux pour la préciſion, c'eſt la ſécherεſſe. Mais émonder un bel arbre, ce n'eſt pas le mutiler ; c'eſt le délivrer d'un poids inutile. *Ramos compeſce fluentes* : voilà l'image de la préciſion. Il n'y a pas un ſeul mot à retrancher de ces vers de Corneille ;

Rome, ſi tu te plains que c'eſt là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puiſſe haïr :

ni de ces vers de Racine ;

L'imbécille Ibrahim, ſans craindre ſa naiſſance,
Traîne, exempt du péril, une éternelle enfance ;

Indigne également de vivre & de mourir,
On l'abandonne aux mains qui le daignent nourrir.

On voit, par ces exemples, que la précision, loin d'être ennemie de la facilité, en est la compagne fidèle. Un vers, une phrase où tous les mots sont appelés par la pensée & placés naturellement, semble naître au bout de la plume. Une période, un vers, où des mots inutiles ne sont placés que pour la symétrie, pour la rime, ou pour la mesure, annonce la gêne & le travail. (*Voyez* DIFFUS.)

Je sais que rien n'est moins facile que de concilier ainsi la précision & la facilité; mais l'art se cache, comme le ver à soie, sous le tissu qu'il a formé.

La précision, comme on doit l'entendre, n'exclut ni la richesse ni l'élégance du *Style*. Voyez, dans un dessin de Bouchardon, ce trait qui décrit la figure d'une belle femme: il est aussi moelleux qu'il est pur; il suit, dans ses douces inflexions, tous les contours de la nature; & l'œil y trouve réunies l'exactitude & la liberté, la

correction & la grâce : telle est encore la précision, car elle est toujours relative à l'effet que l'on se propose, & ne consiste qu'à se réduire aux vrais moyens de l'obtenir. Ainsi, la précision du *Style* de l'orateur & du poète, n'est pas la précision du *Style* du philosophe & de l'historien ; mais le principe en est le même, savoir, d'aller droit à son but. Or le *Style* philosophique a pour but de démêler la vérité ; l'historique, de la transmettre ; l'oratoire, de l'amplifier ; le poétique, de l'embellir. Tout ce qui rend l'idée plus lumineuse, & plus frappante, l'image plus vive & plus forte, le sentiment plus pénétrant, la passion plus véhémente ; tout ce qui ajoute à la persuasion, à l'illusion, aux moyens d'émouvoir, au plaisir d'être ému, n'est donc pas moins nécessaire au *Style* de l'orateur & du poète, que ne l'est au *Style* du philosophe & de l'historien ce qui rend l'instruction plus facile & plus attrayante : *ne quid nimis* est leur règle commune ; & si, d'un côté, l'emphase, l'enflure, la rédondance sont un excès con-

faire à la précision, la sécheresse est l'excès opposé. Le poète ou l'orateur qui feroit gloire de préférer une expression laconique, mais foible, froide, & sans couleur, à une expression moins serrée, mais revêtue d'éclat, ou de force, ou de grâce, ne seroit pas seulement économe; il seroit avare, & se priveroit du nécessaire, en s'abstenant du superflu.

Le *Style* du poète & celui de l'orateur a besoin d'être orné: la richesse, le coloris, l'élégance en sont la parure; la parure en est la décence; à moins que la beauté naïve de la pensée ou du sentiment ne demande, pour s'exprimer, que le mot simple de la nature. Encore alors la simplicité même aura-t-elle sa noblesse & son élégance: car il faut savoir être naturel avec choix, simple avec dignité, & négligé même avec grâce.

Ainsi, la vérité & le naturel sont, dans le *Style*, inséparables de la décence. La vérité consiste à faire parler à chacun son langage, dans la situation réelle ou fictive où il est placé; le naturel, à dire ou à

faire dire ce qui semble avoir dû se présenter d'abord sans étude, & sans aucun effort de réflexion & de recherche; la décence, à dire les choses comme il convient à celui qui parle, à l'objet dont il parle, & à ceux qui l'écoutent. *Voyez* BIENSÉANCES, CONVENANCES, ANALOGIE DU *STYLE*, VÉRITÉ RELATIVE; & pour le choix du naturel le plus exquis, *voyez* IMITATION.

Après ces qualités essentielles & communes à tous les genres, viennent celles qui les distinguent, & que je nomme accidentelles, comme la délicatesse, la grâce, la finesse, la légèreté, l'énergie, la gravité, la véhémence, & tous les degrés de noblesse & d'élévation, depuis l'humble jusqu'au sublime.

Comme la plupart de ces qualités sont indiquées & définies dans leurs articles, ou à propos de genres qui le demandent, je me borne ici à donner une idée de celles dont je n'ai pas encore expressément parlé.

La légèreté ne fait qu'effleurer la surface

des

des choses ; son nom exprime son caractère : la nommer c'est la définir. Que dans ces vers d'une épître que tout le monde sait par cœur,

Contente d'un mauvais soupé,
Que tu chargeois en ambroisie;
Tu te livrois, dans ta folie,
A l'amant heureux & trompé
Qui t'avoit consacré sa vie.

que le poète, dis-je, au lieu d'indiquer légèrement ce souper que l'on voit sans qu'il le décrive, en eût fait le détail; qu'il eût appuyé sur le sens de ces deux mots, *heureux & trompé*, qui disent taut de choses ; son *Style* n'avoit plus cette légèreté que nous peint l'image de l'abeille.

La gravité du *Style* est la manière dont parle un homme profondément occupé de grands intérêts ou de grandes choses : tout ce qui ressemble à l'amusement, à la dissipation, au soin de parer son langage, lui répugne. Exprimer sa pensée avec le moins de mots & le plus de force qu'il est possible, voilà le *Style* austère & grave. Ce caractère est celui de Tite-Live & de

Tacite dans leurs harangues. Voyez, dans la Vie d'Agricola, l'exhortation de cet éloquent Galgacus aux Bretons, pour leur inspirer le courage du désespoir : rien de plus simple, rien de plus pressant : il n'y a pas un mot qui ne porte à l'ame une impression. Le *Style* grave tire son nom du poids des mots & des pensées. De sa nature il est donc énergique : car l'énergie du *Style* consiste à serrer l'expression, afin de donner plus de ressort au sentiment ou à la pensée. On la reconnoît dans ces vers de Cléopâtre, dans Rodogune :

Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge....
Si je verse des pleurs, ce sont des pleurs de rage....
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble.....
Je maudirois les dieux, s'ils me rendoient le jour...

Et de Camille, dans les Horaces :

Voir le dernier romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, & mourir de plaisir.

Et de Néron, dans Britannicus :

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.

Souvent l'énergie est dans le mot simple.

Summum crede nefas *animam præferre pudori....*

Virtutem videant, intabefcant*que relictâ.*

Le grand Condé, à Rocroi, fur le champ de bataille jonché de morts, demande à un officier efpagnol, quel étoit le nombre de leur infanterie. L'efpagnol lui répond : *Comptez ; ils y font tous.*

Souvent elle eft dans la force que l'image communique à l'idée :

. . . . *Animum rege, qui, nifi paret,*
Imperat : hunc frenis *hunc tu compefce* catenâ.

Catilina dit en fortant du Sénat, où il venoit d'être dénoncé : *Incendium meum ruinâ reftinguam.* Rien de plus beau, rien de plus jufte, rien de plus énergique que cette image.

Souvent auffi l'énergie réfulte du contrafte des idées, lorfque l'expreffion réunit en deux mots les deux extrêmes oppofés : *Nunc feges eft ubi Troja fuit* ;

Cinna, tu t'en fouviens, & veux m'affaffiner !

Médée dans Sénèque,

Servare potui, perdere an poffim rogas ?

Hécube dans Ovide,

Dominum matri vix reperit Hector.

Galgacus aux Bretons, *proindè ituri in aciem, & majores vestros & posteros cogitate.* En allant au combat, pensez à vos ancêtres & à votre postérité.

Les mots sur lesquels se réunissent les forces accumulées d'une foule d'idées & de sentimens, sont toujours les plus énergiques : *Erravit sine voce dolor* (Lucain); *Dies per silentium vastus, & ploratibus inquies.* (Tac.)

La véhémence dépend moins de la force des termes que du tour & du mouvement impétueux de l'expression : c'est l'impulsion que le *Style* reçoit des sentimens qui naissent en foule & se pressent dans l'ame, impatiens de se répandre & de passer dans l'ame d'autrui. La conviction est pressante, énergique ; elle fait violence à l'entendement : la persuasion seule est véhémente, elle entraîne la volonté.

La célérité des idées qui s'échappent

comme des traits de lumière, communiquée à l'expression, fait la vivacité du *Style*; leur facilité à se succéder, même sans vîtesse, imitée par le *Style*, en fait la volubilité. Mais ces qualités réunies ne font pas la véhémence : elle veut être animée par la chaleur du sentiment; elle en est l'explosion rapide; & lorsqu'elle part d'une ame forte & ardente, elle entraîne tout : c'étoit la foudre de Périclès, c'étoit celle de Démosthène. C'est encore plus éminemment le caractère de l'Eloquence poétique & le langage des passions.

Je ne t'écoute plus, v'a-t-en, monstre exécrable;
Va, laisse-moi le soin de mon sort déplorable;
Puisse le juste ciel dignement te payer,
Et puisse ton supplice à jamais effrayer
Tous ceux qui, comme toi, par de lâches adresses,
Des princes malheureux nourrissent les foiblesses,
Les poussent au penchant où leur cœur est enclin,
Et leur osent du crime applanir le chemin :
Détestables flatteurs, présent le plus funeste
Que puisse faire aux rois la colère céleste !

Rien de plus difficile à définir que les

grâces. Celles du *Style* consistent dans l'aisance, la souplesse, la variété de ses mouvemens, & dans le passage naturel & facile de l'un à l'autre. Voulez-vous en avoir une idée sensible ? appliquez à la Poésie ce que M. Watelet dit de la Peinture. « Les mouvemens de l'ame des enfans sont simples ; leurs membres, dociles & souples. Il résulte de ces qualités une unité d'action & une franchise qui plaît.... La simplicité & la franchise des mouvemens de l'ame contribuent tellement à produire les grâces, que les passions indécises ou trop compliquées les font rarement naître. La naïveté, la curiosité ingénue, le désir de plaire, la joie spontanée, le regret, les plaintes, & les larmes mêmes qu'occasionne un objet chéri, sont susceptibles de grâces, parce que tous ces mouvemens sont simples ». Mettez le langage à la place de la personne, croyez entendre au lieu de voir, & cet ingénieux auteur aura défini les grâces du *Style*.

SUBLIME. Ce qu'on appelle le *style sublime* appartient aux grands objets, à l'essor le plus élevé des sentimens & des idées. Que l'expression réponde à la hauteur de la pensée, elle en a la *sublimité*. Supposez donc aux pensées un haut degré d'élévation : si l'expression est juste, le style est *sublime* ; si le mot le plus simple est aussi le plus clair & le plus sensible, le *Sublime* sera dans la simplicité ; si le terme figuré embrasse mieux l'idée & la présente plus vivement, le *Sublime* sera dans l'image. « Tout étoit Dieu, excepté Dieu même » (*Bossuet*) ; voilà le *Sublime* dans le simple. « L'univers alloit s'enfonçant dans les ténèbres de l'idolâtrie » (*id.*) ; voilà le *Sublime* dans le figuré.

« Il n'y a point de *style sublime*, a dit un philosophe de nos jours ; « c'est la chose qui doit l'être. Et comment le style pourroit-il être *sublime* sans elle, ou plus qu'elle » ? En effet, de grands mots & de petites idées ne font jamais que de

l'enflure : la force de l'expression s'évanouit, si la pensée est trop foible ou trop légère pour y donner prise.

Ventus ut amittit vires, nisi robore densæ
Occurrant silvæ, spatio diffusus inani. Lucret.

De ce *Sublime* constant & soutenu, qui peut régner dans un poème comme dans un morceau d'Eloquence, on a voulu, en abusant de quelques passages de Longin, distinguer un *Sublime* instantané, qui frappe, dit-on, comme un éclair; on prétend même que c'est là le caractère du vrai *Sublime*, & que la rapidité lui est si naturelle, qu'un mot de plus l'anéantiroit. On en cite quelques exemples, que l'on ne cesse de répéter, comme le *moi* de Médée, le *qu'il mourût* du vieil Horace, la réponse de Porus, *en Roi*, le blasphême d'Ajax, le *fiat lux* de la Genèse : encore n'est-on pas d'accord sur l'importante question, si tel ou tel de ces traits est *sublime*. Laissons là ces disputes de mots.

Tout ce qui porte une idée au plus

haut degré possible d'étendue & d'élévation, tout ce qui se saisit de notre ame & l'affecte si vivement, que sa sensibilité, réunie en un point, laisse toutes ses facultés comme interdites & suspendues; tout cela, dis-je, soit qu'il opère successivement ou subitement, est *sublime* dans les choses; & le seul mérite du style est de ne pas les affoiblir, de ne pas nuire à l'effet qu'elles produiroient seules, si les ames se communiquoient sans l'entremise de la parole.

Homines ad deos nullâ re propius accedunt quam salutem hominibus dando (Cic.) Il y a peu de pensées plus simplement exprimées, & certainement il y en a peu d'aussi *sublimes* que celles-là; & celle-ci, qui en est le développement, est *sublime* encore: « il est au pouvoir du plus vil, comme du plus feroce des animaux, d'ôter la vie; il n'appartient qu'aux dieux & aux rois de l'accorder». Cette maxime d'Aristote, « pour n'avoir pas besoin de société, il faut être un dieu ou une brute», est encore *sublime* dans

la pensée, quoique très-simple dans l'expression.

Dans le Macbeth de Shakespeare, on annonce à Macduff que son château a été pris, & que Macbeth a fait massacrer sa femme & ses enfans. Macduff tombe dans une douleur morne : son ami veut le consoler, il ne l'écoute point ; & méditant sur le moyen de se venger de Macbeth, il ne dit que ces mots terribles ; *Il n'a point d'enfans !*

Dans Sophocle, Œdipe, à qui l'on amène les enfans qu'il a eus de sa mère, leur tend les bras, & leur dit : *Approchez, embrassez votre....* Il n'achève pas, & le *Sublime* est dans la réticence.

En général, comme le *Sublime* est communément une perception rapide, lumineuse, & profonde, un résultat soudainement saisi de sentimens ou de pensées ; il est plus dans ce qu'il fait entendre que dans ce qu'il exprime : c'est quelquefois le vague & l'immensité de la pensée ou de l'image qui en fait la force & la *sublimité*. Telle est cette peinture de

état du pécheur après sa mort, *n'ayant que son péché entre son Dieu & lui, & se trouvant de toutes parts environné de l'éternité* (La Rue); telle est cette expression de Bossuet, déjà citée, pour peindre le règne de l'idolâtrie, *Tout étoit Dieu, excepté Dieu même;* tel est l'*erravit sine voce dolor*, & le *nec se Roma ferens* de la Pharsale; tel est l'*utinam timerem!* d'Andromaque, & cette réponse, encore plus belle, de la Mérope de Maffei:

O Cariso, non avrian gia mai gli dei
Cio commendato ad una madre.

Dans un voyage de Pinto, je me souviens d'avoir lu ce récit terrible d'un naufrage. «Au milieu d'une nuit orageuse, nous aperçumes, dit-il, à la lueur des éclairs, un autre vaisseau, qui, comme nous, luttoit contre la tempête; tout à coup, dans l'obscurité, nous entendîmes un cri épouvantable; & puis nous n'entendîmes plus rien que le bruit des vents & des flots».

Quelquefois même le *Sublime* se passe de paroles; la seule action peut l'exprimer : le silence alors ressemble au voile qui, dans le tableau de Thimante, couvroit le visage d'Agamemnon; ou ces feuillets déchirés par la Muse de l'Histoire, dans le fameux tableau de Chantilly. C'est par le silence que, dans les enfers, Ajax répond à Ulysse; & Didon à Enée : & c'est l'expression la plus *sublime* de l'indignation & du mépris. Cela prouve que le *Sublime* n'est pas dans les mots : l'expression y peut nuire sans doute, mais elle n'y ajoute jamais. On dira que plus elle est serrée, plus elle est frappante; j'en conviens, & l'on en doit conclure que la précision est du style *sublime*, comme du style énergique & pathétique en général : mais la précision n'exclut pas les gradations, les développemens, qui sont eux-mêmes quelquefois le *Sublime*. Lorsque les idées présentent le plus haut degré concevable d'étendue & d'élévation, & que l'expression les soutient, ce n'est plus un mot qui est *sublime*,

une ſuite de penſées : comme dans cet exemple. « Tout ce que nous voyons du monde n'eſt qu'un trait imperceptible dans l'ample ſein de la nature ; nulle idée n'approche de l'étendue de ſes eſpaces ; nous avons beau enfler nos conceptions, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choſes ; c'eſt un cercle infini dont le centre eſt par-tout, & la circonférence nulle part » (*Paſcal*).

On cite comme *ſublime*, & avec raiſon, le *qu'il mourût* du vieil Horace ; mais on ne fait pas réflexion que ces mots doivent leur force à ce qui les précède : la ſcène où ils ſont placés eſt comme une pyramide dont ils couronnent le ſommet. On vient annoncer au vieil Horace que, de ſes trois fils, deux ſont morts & l'autre a pris la ſuite ; ſon premier mouvement eſt de ne pas croire que ſon fils ait eu cette lacheté

Non, non, cela n'eſt point ; on vous trompe, Julie.
Rome n'eſt point ſujette, ou mon fils eſt ſans vie,
Je connois mieux mon ſang, il ſait mieux ſon devoir.

On l'aſſure, que, ſe voyant ſeul, il s'eſt

échappé du combat : alors à la confiance trompée ſuccède l'indignation.

Et nos ſoldats trahis ne l'ont pas achevé !

Camille, préſente à ce récit, donne des larmes à ſes frères.

HORACE.

Tout beau, ne les pleurez pas tous :
Deux jouiſſent d'un ſort dont leur père eſt jaloux.
Que des plus nobles fleurs leur tombe ſoit couverte ;
La gloire de leur mort m'a payé de leur perte.
Pleurez l'autre ; pleurez l'irréparable affront
Que ſa fuite honteuſe imprime à notre front ;
Pleurez le déshonneur de toute notre race,
Et l'opprobre éternel qu'il laiſſe au nom d'Horace.

JULIE.

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?

HORACE.

Qu'il mourût.

Ce qui eſt *ſublime* dans cette ſcène, ce n'eſt pas ſeulement cette réponſe, c'eſt toute la ſcène, c'eſt la gradation des ſentimens du vieil Horace, & le développement de ce grand caractère, dont le *qu'il mourût* n'eſt qu'un dernier éclat.

On voit, par cet exemple, ce qui distingue les deux genres du *Sublime*, ou plutôt ce qui les réunit en un seul.

On attache communément l'idée du *Sublime* à la grandeur physique des objets, & quelquefois elle y contribue ; mais ce n'est que par accident & en vertu de nouveaux rapports, ou d'un caractère singulier & frappant que l'imagination ou le sentiment leur imprime : leur point de vue habituel n'a rien d'étonnant ni pour l'âme ni pour l'imagination ; la familiarité des prodiges mêmes de la nature les a tous avilis ; & dans une description qui réuniroit tous les grands phénomènes du ciel & de la terre, il seroit très-possible qu'il n'y eût pas un mot de *sublime*.

Ce qui, du côté de l'expression, est le plus favorable au *Sublime*, c'est l'énergie & la précision ; ce qui lui répugne le plus, c'est l'abondance & l'ostentation de paroles.

En Eloquence, on a distingué le *Sublime*, le simple, & le tempéré, ou,

comme disoient les grecs, l'*abondant*, le *grêle*, & le *médiocre*. Dans l'un, [illegible] déploient toutes les pompes de l'Eloquence ; dans l'autre, c'est le langage nu de la raison & du sentiment ; dans le troisième, une beauté noble & modeste, une parure ménagée & décente. Au premier appartient la grandeur des pensées, la majesté de l'expression, la véhémence, la fécondité, la richesse, la gravité, les grands mouvemens pathétiques : tantôt avec une austérité triste, une âpreté sauvage & dédaigneuse de toute espèce d'élégance ; tantôt avec un soin industrieux de polir, d'arrondir les formes du discours. *Nam & grandiloqui, ut ita dicam, fuerunt, cum amplâ & sententiarum gravitate & majestate verborum, vehementes, varii, copiosi, graves, ad permovendos & convertendos animos instructi & parati : quod ipsum alii asperâ, tristi, horridâ oratione, neque perfectâ, neque conclusâ ; alii lævi & instructâ & terminatâ.* Cic. Orat.

Le second s'attache au contraire à la

-reſſe, à la juſteſſe d'une expreſſion châ-tiée & [illegible]ile, où les mots preſſent la penſée & la rendent avec clarté : ſatiſfait de tout éclaircir, il n'amplifie & n'agrandit rien ; & dans ce genre, les uns déguiſent leur adreſſe ſous un air d'ignorance & de groſſièreté ; les autres, pour cacher leur indigence, affectent un air d'enjoûment, & ſe parent de quelque fleurs. *Et contra tenues, acuti, omnia docentes, & dilucidiora, non ampliora, facientes, ſubtili quâdam & preſſâ oratione limati ; in eodemque genere alii callidi, ſed impoliti, & conſultò rudium ſimiles & imperitorum ; alii in eâdem jejunitate concinniores, id eſt, faceti, florentes etiam, & leviter ornati.* Ibid.

Le troiſième n'a ni la force & l'élévation du premier, ni la ſubtilité du ſecond : il participe de l'un & de l'autre ; & d'un cours uni & ſoutenu, il coule ſans rien avoir qui le diſtingue que la facilité & que l'égalité ; ſeulement çà & là il ſe permet quelques reliefs dans l'expreſſion & dans la penſée, dont il ſe

fait de légers ornemens. *Est autem quidam interjectus, inter hos medius, & quasi temperatus, nec acumine posteriorum, nec fulmine utens superiorum, in neutro excellens, utriusque particeps . . . isque uno tenore, ut aiunt, in dicendo fluit, nihil afferens præter facilitatem & æquabilitatem . . . . omnemque orationem ornamentis modicis verborum sententiarumque distinguit.* Ibid.

Le premier de ces trois genres étoit celui de Démosthène ; il a été souvent [redacted] Cicéron ; il est celui de Bossuet.

Ecoutons Longin parlant de Démosthène. Après lui avoir reproché ses défauts, comme d'être mauvais plaisant, de ne pas bien peindre les mœurs, de n'être point étendu dans son style (ce qui n'est pas un vice dans un fort raisonneur), d'avoir quelque chose de dur (ce qui, dans Démosthène comme dans Bossuet, tient peut-être au caractère d'une expression brusque & forte), de n'avoir ni pompe ni ostentation (ce qui est un éloge plutôt qu'une critique) ;

« Démosthène, ajoute Longin, ayant ramassé en soi toutes les qualités d'un orateur véritablement né pour le *Sublime*, & entièrement perfectionné par l'étude ce ton de majesté & de grandeur, ces mouvemens animés, cette fertilité, cette adresse, cette promptitude, &, ce qu'on doit sur-tout estimer en lui, cette véhémence dont jamais personne n'a su approcher: par toutes ces grandes qualités, que je regarde en effet comme autant de rares présens qu'il avoit reçus des dieux, & qu'il ne m'est pas permis d'appeler des qualités humaines, il a effacé tout ce qu'il y a eu d'orateurs célèbres dans tous les siècles, les laissant comme abattus & éblouis, pour ainsi dire, de ses tonnerres & de ses éclairs . . . . & certainement il est plus aisé d'envisager, fixement & les yeux ouverts, les foudres qui tombent du ciel, que de n'être point ému des violentes passions qui règnent en foule dans ses ouvrages ».

C'est là, dans son plus haut degré, le *Sublime* de l'Eloquence : étonner, en-

lever, transporter l'âme des auditeurs, les ébranler, les terrasser, ou par coups imprévus & su... ou par la force & la rapidité d'une impulsion qui va croissant, jusqu'à cette impétuosité entraînante à laquelle rien ne résiste; bouleverser l'entendement, dominer, maîtriser la volonté, contraindre l'inclination, la passion même, la gourmander, si j'ose le dire, & tour à tour la forcer d'obéir au frein ou à l'éperon, co... un cheval fougueux que domptero... maître habile; voilà les fonctions d... *blime*. Il sera aisé de le reconnoître partout où il se trouvera, même inc... agreste, sauvage: *asperâ, tristi, horrida oratione*.

La Motte, en définissant le *Sublime*, y a demandé de l'élégance & de la précision. Le sage Rollin a très-bien observé que l'élégance y est inutile, quelquefois nuisible; & que la précision nécessaire à un mot *sublime* est absolu... le contraire de ces beaux développ... d'où résulte la *sublimité* d'un discours. I...

n'y a point d'élégance dans le *fiat lux* ; m[illegible] de précision, comme l'entend La Motte, dans la dernière partie de la *Milonienne*.

A l'égard des deux autres genres, *voyez* SIMPLE & TEMPÉRÉ.

SYMBOLE. Signe ou marque distinctive d'une personne ou d'une chose. On a vu, dans l'*article* EMBLÊME, que cette espèce de métaphore demande de la ressemblance entre l'objet sensible & la pensée qu'il exprime. Il n'en est pas de même du *Symbole* : celui-ci ne suppose qu'une liaison d'idées établie par l'habitude. Ainsi, entre le caractère de l'aigle ou du lion, & le caractère d'une ame élevée ou d'une ame forte & courageuse, il y a réellement de l'analogie & de la ressemblance ; c'est un emblême : au lieu qu'entre les signes du Zodiaque & les saisons de l'année, il n'y a qu'un rapport de coexistence & d'affinité ; & ce ne sont que des *Symboles*.

Entre les deux idées du *Symbole*, c'est à dire, entre celle du signe & de la chose, le rapport est réel, lorsque, dans la réalité, les objets mêmes se correspondent; le rapport est fictif ou conventionnel, lorsque la liaison des idées est l'ouvrage de l'opinion ou de l'imagination : c'est ainsi que le caducée est le *Symbole* de l'Eloquence. Comme il est rare que la liaison des deux idées soit assez étroite & assez exclusive pour ne laisser aucune équivoque sur leur rapport, l'intelligence du *Symbole* a toujours besoin d'un peu d'aide, & sa signification est un mystère auquel il faut être initié : par exemple, quoique le printemps commence sous le signe du belier, quoique le soc soit le principal instrument de l'Agriculture; l'image du bélier & celle de la charrue n'éveilleroient dans l'ame que l'idée de leur objet, si l'on n'étoit pas convenu d'y attacher les idées du printemps & du labourage.

On doit voir à présent quelle est la différence du *Symbole* & de l'emblême,

[illegible], comment la même figure peut être [illegible] & l'autre sous différens rapports. Ainsi, l'image du lion sert d'emblême pour exprimer le caractère d'un héros, & de *Symbole* pour désigner un des mois de l'année : ainsi, le gouvernail est tantôt employé comme *Symbole*, pour réveiller l'idée de la navigation ; & tantôt comme emblême, pour exprimer allégoriquement l'administration d'un Etat.

Le *Symbole* diffère de l'emblême, comme l'idée particulière diffère de l'idée générale : en sorte que, pour restreindre la signification de l'emblême, on y ajoute le *Symbole*. Némésis est la conscience personnifiée : qu'on lui mette en main une balance, c'est la Justice distributive ; qu'on lui donne une bride & un glaive pour attributs, c'est la Justice cohibitive & vengeresse ; qu'on l'arme d'un fouet, c'est le Remords.

Vénus représente la beauté, ou la femme par excellence. Dans la statue que Zeuxis en a faite, il lui a mis sous le pied une tortue ; & avec ce *Symbole* de la lenteur,

Vénus devient l'emblême d'un sexe destiné à une vie tranquille & retirée.

Les sages de Memphis exprimoient par des *Symboles* les mystères de leur doctrine ; & c'est ce que les grecs appeloient *hiérogliphes*, ou gravures sacrées. Ces caractères, inventés d'abord, comme la métaphore dans les langues, par le besoin de s'exprimer & manque de signes plus simples, servirent ensuite de voile aux idées religieuses que les prêtres d'Egypte vouloient dérober aux profanes & transmettre aux initiés.

Depuis, on appela *Symbole* toute expression allégorique dans le langage des philosophes. On nous en a conservé des exemples dans quelques maximes de Pythagore, comme dans celle-ci : *Ne vous asseyez point sur le boisseau*, pour dire, travaillez à acquérir à mesure que vous dépensez. *Ne tendez pas la main droite à tout venant*, pour dire, choisissez vos amis. *Ne portez pas un anneau trop étroit*, pour dire, évitez tout engagement qui gêne votre liberté. *Ne*

remuez

remuez pas le feu avec l'épée, pour dire, n'irritez pas l'homme colère & violent. *Abstenez-vous de fèves*, pour dire, ne vous mêlez pas des affaires publiques. *Ne vous promenez pas sur les grands chemins*, pour dire, ne vous réglez point sur l'opinion de la multitude. *Aidez celui qui soulève un fardeau*, pour dire, encouragez le travail. *Ne logez point sous vos toits l'hirondelle*, pour dire, ne formez point de liaisons passagères, ne vivez point avec les babillards. *Abstenez-vous des coqs blancs*, pour dire, passez-vous des biens difficiles & rares. *Ne ramassez point les fruits qui tombent*, pour dire, attachez-vous à des idées saines & mûres. *Ne semez pas du bois sur les chemins*, pour dire, ne soyez pas difficile à vivre, ne vous rendez pas embarrassant. *En adorant, tournez autour de vous*, pour dire, voyez Dieu par-tout, & adorez-le en toutes choses.

Les *Symboles* de convention sont encore aujourd'hui une langue mystérieuse, & qui n'est entendue que des hommes

instruits : c'est pour eux seulement que le pavot réveille l'idée de la fécondité ; l'olivier, celle de la paix ; la palme ou le laurier, celle de la victoire ; le lierre, celle du talent poétique ; le cyprès, celle de la mort.

Mais comme l'instruction s'est répandue, cette langue est devenue plus familière & n'est plus une énigme pour un peuple civilisé. Quand le maréchal de Saxe, après la bataille de Fontenoi, revint en France, il voulut, pour l'exemple, qu'à la barrière de Péronne ses équipages fussent fouillés, afin qu'on vît s'il n'y avoit rien qui fût sujet aux droits d'entrée. *Passez, Monseigneur*, lui dit un commis, *les lauriers ne payent rien.* Je ne veux pas taire que pour ce mot les fermiers généraux donnèrent au commis une gratification, qu'il n'auroit pas eue du temps des Turcarets, dont la pie étoit le *Symbole.*

Chez les anciens on donnoit par extension le nom de *Symbole* à l'étiquette des vases, à l'empreinte des monnoies,

aux mots de ralliement dans les guerres civiles, & à ce qu'on appelle le mot du guet dans nos armées. Le mot de ralliement de Marius étoit *Le dieu Lare*; celui de Sylla, *Apollon delphique*; celui de César, *Vénus mère*. Dans les camps, le mot de l'ordre étoit, comme aujourd'hui, donné aux sentinelles, & on le changeoit tous les jours: c'étoit *Palme*, *Gloire*, *Valeur*, &c.

L'usage des *Symboles*, établi une fois & transmis d'âge en âge, a donné lieu aux armoiries; & cette institution, l'une des plus dégradées par la sotise & la vanité, étoit peut-être une des plus précieuses à conserver dans l'esprit de son origine: car le *Symbole* étoit communément l'expression du caractère de celui qui en décoroit ses armes, & un engagement public de ne se démentir jamais. Ce caractère, personnel au chef d'une famille, passoit à ses enfans, avec ses armoiries & avec la résolution d'être digne de les porter. Ainsi, dans chaque race il y avoit un type de mœurs, j'entends de

vertu militaire, car on n'en connoiſſoit pas d'autre; &, de la part de la Nobleſſe, c'étoit un garant pour l'Etat de ſon ardeur à le ſervir.

Cet uſage eſt d'une antiquité très-reculée. On dit qu'à la guerre de Thèbes chacun des chefs avoit ſur ſes armes un *Symbole* particulier : Polinice, un *ſphinx*; Capanée, une *hydre*; Amphiaraüs, un *dragon*, &c. A la guerre de Troie, ſi l'on en croit Homère, Agamemnon avoit de même ſur ſon bouclier un *lion*; Ulyſſe, un *dauphin*; Hippomédon, un *typhon vomiſſant des feux*. Le *Symbole* d'Alcibiade étoit un *amour la foudre à la main*.

Dans la guerre de Marius contre les Cimbres & les Teutons, on obſerva que ces barbares portoient ſur leurs armes des figures de bêtes féroces. Marius lui-même avoit un *aigle* ſur ſon bouclier; & l'*aigle* commença dès lors à être l'enſeigne des romains, qui juſques-là n'avoient porté que le *manipule* pour étendard. Les légions prirent auſſi des enſeignes particulières, & ſur ces enſeignes

des figures diverses, de loup, de cheval, de chevreau, de minotaure, &c. Le cachet de Pompée, que César reçut en pleurant, portoit l'image d'un lion tenant une épée. César lui-même avoit pris pour *Symbole* un papillon avec une écrevisse, pour réunir les deux idées de célérité & de lenteur. Il avoit aussi sur son cachet un sphinx; *Symbole* de la pénétration & du mystère dans les projets. On sait que dans la suite il prit sur son anneau l'image d'Alexandre, l'objet de son émulation.

Les nations eurent aussi leurs *Symboles* particuliers; les athéniens, l'oiseau de Minerve; les thébains, l'image du sphinx; les perses, un aigle d'or, ou l'image du soleil. Les nations modernes ont suivi cet usage: les suisses ont pour *Symbole* des ours; les belges, des lions; les anglois, des léopards, &c.

Les rois, les princes, les guerriers avoient aussi leur *Symbole*: la mode en est passée (*Voyez* DEVISE). Ce qui en reste est en armoiries: mais les armoiries nouvelles n'ont plus de caractère,

& ne signifient plus rien ; leur bon temps fut celui de la chevalerie, & ce temps est fort loin de nous : je dis *de nous*, moralement parlant ; car nous avons encore & des Renauds & des Bayards.

T.

TEMPÉRÉ. Genre d'Eloquence qui tient le milieu entre le sublime & le simple. On peut voir, dans l'*article* SUBLIME, que Cicéron, en définissant le genre *tempéré*, ne lui accorde que la *facilité*, l'*égalité*, & quelques légers ornemens. Ailleurs pourtant il reconnoît que c'est à lui que sont permises toutes les parures du style. *Datur etiam venia concinnati sententiarum ; & arguti, certique, & circumscripti verborum ambitus conceduntur : de industriâque, non ex insidiis, sed apertè ac palàm elaboratur, ut verba verbis quasi dimensa & paria respondeant ; ut crebro conferantur pugnantia, comparenturque contraria, & ut*

pariter extrema terminentur eandemque referant in cadendo sonum. (Orat.)

Comment accorder ici avec lui-même ce grand maître de l'Eloquence, me demandez-vous ? Le voici. Il a permis à l'Eloquence *tempérée* ou médiocre, de se parer, lorsqu'elle n'auroit pour objet que le soin de plaire, comme dans les écoles des sophistes & dans les harangues publiques des rhéteurs, faites pour amuser un peuple ; mais à cette même Eloquence, il a prescrit d'être modeste & réservée dans sa parure, lorsqu'elle se montre au Barreau ; & cette distinction, il l'exprime à la fin du passage que je viens de citer : *Quæ, in veritate causarum, & rariùs multo facimus, & certè occultiùs.* Isocrate, dans l'éloge d'Athènes, a recherché curieusement, dit-il, tous ces ornemens du langage, parce qu'il écrivoit, non pour plaider devant les juges, mais pour flatter & délecter l'oreille des athéniens. *Non enim ad judiciorum certamen, sed ad voluptatem aurium scripserat.* (Orat.)

C'eſt, ſelon moi, une marque de mépris que Cicéron donne à cette éloquence oiſeuſe des ſophiſtes, que de lui laiſſer avec tant d'indulgence le luxe de l'élocution & le ſoin curieux de plaire. N'a-t-il pas obſervé lui-même qu'en Eloquence, comme dans tous les grands objets de la nature, le beau & l'utile doivent ſe réunir, & que les ornemens de l'édifice oratoire doivent contribuer à ſa ſolidité? *Columnæ & templa & porticus ſuſtinent; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis.... hoc in omnibus item partibus orationis evenit, ut utilitatem ac propè neceſſitatem ſuavitas quædam & lepos conſequatur.* (De orat.)

N'a-t-il pas obſervé que, dans le ſtyle comme dans les mets, l'aſſaiſonnement, qui d'abord pique le plus le goût, le laſſe preſque auſſi-tôt & l'émouſſe, & qu'il n'y a, pour l'eſprit, que les alimens ſimples dont il ne ſe laſſe jamais? *Difficile enim dictu eſt quænam cauſa ſit, cur ea quæ maximè ſenſus noſtros impellunt voluptate, & ſpecie primâ acerrimè commo-*

vent, ab iis celerrimè fastidio quodam & satietate abalienemur. Et après avoir prouvé, par l'expérience de tous nos sens, que la satiété suit de près les raffinemens du plaisir; *Si omnibus in rebus voluptatibus maximis fastidium finitimum est:* n'a-t-il pas reconnu qu'il en étoit de même en Eloquence? *In quâ vel ex poetis vel ex oratoribus possumus judicare concinnam, distinctam, ornatam, festivam, sine intermissione, sine reprehensione, sine varietate, quamvis claris sit coloribus picta vel poesis vel oratio, non posse in delectatione esse diuturnam.* Enfin n'a-t-il pas établi, comme un principe général, que, dans un discours, les ornemens doivent être semés légèrement & par intervalles, jamais accumulés ni également répandus? *Ut porrò conspersa sit (oratio) quasi verborum sententiarumque floribus, id non debet esse fusum æquabiliter per omnem orationem, sed ita distinctum, ut sint quasi in ornatu disposita quædam insignia & lumina.*

Mais dans un sujet frivole & dénué

d'intérêt & d'utilité, faut-il laiffer à nu ce fonds aride, & ne pas le couvrir de fleurs ? Il faut d'abord éviter un fujet dont l'indigence & la fécherefle ont befoin d'être fans ceffe ornées ; ne jamais fe réduire au futile métier de beau parleur ; avoir au moins l'intention d'inftruire lorfqu'on cherche à plaire ; & dans les chofes où la raifon & la vérité ne demandent qu'à fe montrer dans leur fimplicité naïve, fe contenter d'un ftyle naturel & décent. *In propriis verbis illa laus oratoris, ut abjecta atque obfoleta fugiat, lectis atque illuftribus utatur.* Ainfi, le fimple fe mêlera au *Tempéré*, comme il s'allie même au Sublime, fans détonner avec l'un ni avec l'autre, mais avec cette facilité d'ondulation, fi je l'ofe dire, qui doit régner dans tous les genres d'Eloquence, & fans laquelle le haut ftyle eft roide, guindé, monotone, & le ftyle fleuri n'eft qu'un papillotage de couleurs, toutes vives & fans nuances, dont l'éclat fatigue les yeux.

C'eft au moyen de ce mélange que

l'oratéur, dans le genre *tempéré* même, peut produire de grands effets. Je ne dis pas que le genre ſublime ne s'y mêle auſſi quelquefois ; mais ce ſont des accidens rares : & il me ſemble que Rollin s'eſt oublié, lorſqu'à propos de l'*habileté à orner & à embellir le diſcours*, il rapelle ce que dit Cicéron du ſtoïcien Rutilius, qui avoit dédaigné, comme Socrate, d'employer l'éloquence pathétique pour ſa défenſe. Ce n'étoit pas des ornemens de l'Eloquence *tempérée*, mais de la force, de la chaleur de la haute Eloquence de Craſſus, qu'il s'agiſſoit dans cette cauſe. C'eſt le genre ſublime dans toute ſa vigueur & dans toute ſa véhémence, que Cicéron auroit voulu qu'on eût employé pour ſauver l'innocence & la vertu même. *Quum illo nemo neque integrior eſſet in civitate neque ſanctior.... quod ſi tunc, Craſſe, dixiſſes.... & ſi tibi pro P. Rutilio, non philoſophorum more, ſed tuo, licuiſſet dicere, quamvis ſcelerati illi fuiſſent, ſicuti fuerunt, peſtiferi cives ſupplicioque digni, tamen omnem eo-*

rum importunitatem ex intimis mentibus evelisses vi orationis tuæ. (De orat.)

Mais dans un degré de chaleur & de force inférieur à l'éloquence de Crassus, la clarté, les développemens, l'abondance, l'éclat des pensées & des paroles, joint aux charmes de l'harmonie, peuvent encore étonner & ravir. Et remarquez qu'en parlant de celui qui produit les plus grands effets, Cicéron ne lui attribue rien qui s'élève au dessus de l'Eloquence *tempérée. In quo igitur homines exhorrescunt? quem stupefacti dicentem intuentur? in quo exclamant? quem deum, ut ita dicam, inter homines putant? qui distinctè, qui explicatè, qui abundanter, qui illuminatè & rebus & verbis dicunt, & in ipsâ oratione quasi quemdam numerum, versumque conficiunt : id est quod dico, ornatè.* (De Orat. l. 3.)

Mais tout cela suppose un fond solide & riche, un sujet sérieux, utile, intéressant : & si, sur des questions vaines, sur des objets futiles, on s'efforce d'être ingénieux & éloquent, on sera bril-

lant tant qu'on voudra, on n'éblouira qu'un moment ; & à cette enluminure rhétoricienne dont nos Ecoles & nos Académies ont fait vanité si long-temps, j'appliquerai ce que Cicéron disoit des tableaux modernes, comparés aux anciens : *Quanto colorum pulchritudine & varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque quam in veteribus ; quæ tamen, etiamsi primo aspectu nos cœperunt, diutiùs non delectant ; quum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur ?* (De Orat. l. 3.) *Voyez* SIMPLE & SUBLIME.

TON. Dans le langage, on appelle *Ton*, le caractère de noblesse de familiarité, de popularité, le degré d'élévation ou d'abaissement qu'on peut donner à l'élocution, depuis le bas jusqu'au sublime. Ainsi, l'on dit que le *Ton* de la Tragédie & de l'Epopée est majestueux ; que celui de l'Histoire est noble & simple ; que celui de la Comédie est familier, quelquefois populaire.

Ton ſe dit auſſi des autres caractères que l'expreſſion reçoit de la penſée, de l'image, du ſentiment. Le *Ton* triſte de l'Elégie, le *Ton* galant du Madrigal, le *Ton* léger de la plaiſanterie, le *Ton* pathétique, le *Ton* ſérieux, &c.

On voit par-là, que non ſeulement le ſtyle peut avoir; mais qu'il doit avoir pluſieurs *Tons*, relativement aux ſujets que l'on traite & aux perſonnages qu'on fait parler. Et non ſeulement dans les divers genres & ſur des ſujets différens, mais dans le même genre & dans le même ouvrage, le ſtyle doit prendre, ſans détonner, différentes modulations.

. . . . Triſtia mæſtum
Vultum verba decent; iratum, plena minarum;
Ludentem, laſciva; ſevèrum, ſeria dictu.

Horat.

Ces règles de convenance ne ſe bornent pas aux ſujets que l'on traite, elles s'étendent juſqu'aux perſonnes qu'on a deſſein d'intéreſſer ou de perſuader en écrivant; & c'eſt dans ces rapports que les bienſéances du ſtyle ſont ce que l'art

d'écrire a de plus difficile & de plus essentiel : *Caput artis decere.* (Cic.)

Dans le même sens, le langage de la société a son *bon Ton* & son *mauvais Ton.* Le naturel dans la politesse, la délicatesse dans la louange, la finesse dans la raillerie, la légèreté dans le badinage, la noblesse & la grâce dans la galanterie, une liberté mesurée & décente dans le langage & les manières, & par dessus tout une attention imperceptible de distribuer à chacun ce qui lui est dû de distinctions & d'égards ; c'est là, par tout pays, ce que l'on peut appeler le *bon Ton* : le *mauvais Ton* est tout le contraire ; & jusques-là le *bon Ton* n'est autre chose que le bon goût mis en pratique. S'il est donc vrai qu'il y ait un bon goût reconnu par toutes les nations cultivées, il sembleroit que, pour s'assurer d'avoir le *bon Ton*, il suffiroit d'acquérir le bon goût. Mais malheureusement il n'en est pas ainsi ; & il y a des temps où le *bon Ton* n'a presque rien de commun avec le bon goût.

Les bienséances, qui sont les premiè-

res règles du bon goût, ne sont pas toujours celles du *bon Ton*. Il y a des indécences dont la tournure est du *meilleur Ton* dans le monde, comme il y a des politesses du *Ton* le plus provincial.

Le *bon Ton*, dans ce qui s'appelle la bonne compagnie, est un systême de convenances, qu'elle s'est fait à elle-même & qui lui est particulier. Il interdit en général une familiarité déplacée, & par conséquent tous les mots, tous les tours de phrase qui supposent, dans celui qui parle, la négligence des égards qu'il doit à la société. Rien n'est plus juste que cette loi, lorsqu'elle n'est pas trop sévère ; mais quelquefois elle est minutieuse, & se ressent de la petitesse & de la vanité de l'esprit qui l'a faite. D'un autre côté, il consiste dans une aisance noble, qui marque, dans celui qui parle, un usage fréquent du monde ; & cette aisance a ses degrés de réserve, de modestie, de liberté, de familiarité, qui distinguent, par des nuances, le *bon Ton* de l'inférieur, du supérieur, & de l'égal. Je me conten-

terai d'en indiquer quelques exemples. Lorsqu'un inférieur parle à un homme qualifié, ce n'est point par son nom, c'est par sa qualité que l'usage veut qu'il l'appelle : & au contraire, lorsque les gens de qualité parlent entre eux, c'est rarement par leur qualité qu'ils s'appellent, c'est par leur nom ; ils trouveroient trop d'affectation à se renvoyer mutellement leurs titres.

Dans le style même de la Tragédie, rien de plus en usage que de dire en parlant aux personnages les plus élevés, *Votre père*, *votre fils*, *votre sœur*, *votre mère* : & dans le monde, rien n'est de plus mauvais *Ton*. Si vous parlez d'une mère à sa fille, ou d'un fils à son père, ou d'un frère à sa sœur, le *bon Ton* veut que vous disiez : *Monsieur* un tel, *Madame* une telle, comme s'ils ne leur étoient rien.

L'on voit même des gens qui ne veulent pas être appelés *mon père* & *ma mère* par leurs enfans : *Monsieur* & *Madame* leur semblent moins ignobles, plus dis-

tingués. Mais y a-t-il rien de plus commun, de plus avili que ces appellations? & les substituer aux noms sacrés de la nature, n'est-ce pas la plus ridicule des inventions de la vanité?

Le *bon Ton* du supérieur est de questionner souvent. Le *bon Ton* de l'inférieur est de ne questionner jamais, ou le plus rarement possible.

Le privilège de l'égalité, de la familiarité, de la supériorité, est de parler à la seconde personne; la déférence, le respect, la grande politesse veulent qu'on parle à la troisième. C'est un usage qui nous est venu d'Italie, avec l'*Excellence*, l'*Eminence*, & l'*Altesse*. En Allemagne, on a renchéri sur cette formule de politesse, en ajoutant le pluriel à la tierce personne, quoiqu'on ne parle qu'à un seul. *Que veulent-ils? Qu'ordonnent-elles?*

Parmi les gens qui ne sont pas très-familiers ensemble, la politesse la plus commune défend d'appeler par son nom celui à qui on adresse la parole directement & sans équivoque; mais on affecte

de nommer celui à qui l'on veut faire sentir sa supériorité : cela est du *bon Ton.*

Si dans le monde on vous demande des nouvelles de votre femme, de vos enfans, de votre père ; si l'on vous parle de votre procès, de la perte que vous avez faite au jeu, de l'incendie de votre maison ; il est du *bon Ton* de répondre froidement, légèrement, & en peu de mots. Rien de plus ennuyeux pour les autres que de les occuper de soi. Toutes les questions qu'on vous fait sur vos intérêts personnels, sont des formules de politesse dont vous devez savoir ne jamais abuser : mais si l'on veut savoir la nouvelle du jour, ou une aventure plaisante, ou une anecdote scandaleuse ; étendez-vous tout à votre aise : les détails sont permis, ils sont même importans ; mais ayez soin de les choisir. Rien de commun, rien d'insipide, rien de triste & de languissant. La grace, la gaîté, la finesse piquante, le sel de l'enjouement, le sel plus vif encore d'un sérieux malin ; &, soit dans vos récits, soit dans vos

entretiens, une attention délicate à ne pas abuſer de celle qu'on vous donne, & à ne l'occuper qu'autant que vous pouvez l'intéreſſer : ce ſont là quelques-unes des règles du *bon Ton*.

Depuis la Cour juſqu'à la coterie la plus bourgeoiſe, la prétention du *bon Ton* s'étend. Tout le monde, il eſt vrai, convient que la Cour en eſt le modèle, mais, de proche en proche, on ſe flatte d'avoir pris le langage & les manières de ce grand monde. C'eſt le ridicule que Molière a joué tant de fois, ſans avoir pu le corriger. Tel homme nous parle ſans ceſſe du *Ton* de la bonne compagnie, qui paſſe ſa vie dans la mauvaiſe; telle femme ſe croit l'arbitre des bienſéances, avec qui jamais une femme décente n'a oſé paroître en public.

Mais la Cour elle-même eſt-elle toujours un juge infaillible, un modèle des convenances du langage ? Elle a un *Ton* qui la diſtingue, & qui eſt comme ſon ſymbole; mais ſon *Ton* eſt auſſi changeant que ſon eſprit & que ſes mœurs. Le *Ton*

d'une Cour galante & voluptueuse n'est pas le *Ton* d'une Cour guerrière ou dévote. Le *Ton* de la Cour de Henri III n'étoit pas le *Ton* de la Cour de Henri IV; &, à bien des égards, le *Ton* de la Cour de Louis XIV sous de Mme Montespan n'étoit pas le même que sous Mme de Maintenon. Ce règne cependant avoit pris un caractère de dignité qui se soutint, & qui fut véritablement un modèle de bienséance.

Louis XIV, naturellement porté, par l'élévation de son ame, à tout ce qui étoit noble & décent, avoit perfectionné ce goût naturel dans la société des Mortemart, qui étoit l'école de l'esprit le plus épuré, le plus délicat, le plus aimable. De là cette politesse exquise, cette galanterie ingénieuse, dont il donna le *Ton* à sa Cour; & ce *Ton*, une fois donné, fut bientôt celui de la Ville. Ninon Lenclos l'avoit reçu de ses amans, Mme de Maintenon l'avoit pris dans le monde & chez Ninon même. Il s'altéra sous la Régence; encore le retrouvoit-

on dans la liberté même des soupers du Régent; & le tour d'esprit de ce prince en étoit un précieux reste : mais les jolies femmes, qui égayoient ses soupers, ne laissoient pas d'être d'assez mauvais modèles des bienséances du langage; & ce n'étoit pas dans leur société que Fontenelle en prenoit des leçons.

Dans une Cour polie, éclairée, élégante, le *bon Ton* sera comme la quintessence du bon goût; mais pour le rendre inaltérable, il faut, au centre même de cette Cour, une société spirituelle & dominante, qui serve de modèle & qui donne l'exemple. Alors le soin de plaire & le désir de ressembler engagera le reste du grand monde à se former sur ce modèle; & le *Ton* général de la Cour sera bon. Mais à moins d'un foyer où le goût s'épure & se conserve comme le feu sacré, & d'où il se répande & se communique, il n'est pas sûr de regarder le *Ton* même de la Cour comme une règle constamment bonne à suivre : car il peut arriver que la Cour soit diversement com-

posée ; & si le bon esprit & le bon goût n'y font la loi, il est possible que le *bon Ton* n'y soit qu'une mode fantasque & passagère, qu'un caprice aura établi, & qu'un caprice fera changer.

Dans les états républicains, le mot de *bon Ton* est inconnu. Le *Ton* dominant, bon ou mauvais, est celui du grand nombre : il est l'expression du caractère national. De même, dans les monarchies où il n'y a d'autre Cour que ce qu'exige à la rigueur la dignité du Souverain & le service de sa personne, on ne s'aperçoit presque pas de la différence de *Ton* entre la Cour & le Public. C'est lorsque, pour le délassement & l'amusement des princes, il se forme autour d'eux une société nombreuse & agréablement oisive ; c'est alors, dis-je, que la Cour se fait à elle-même un langage plus châtié, plus élégant, & plus exquis, ou seulement plus recherché. Il y avoit vraisemblablement un *bon Ton* à la Cour d'Auguste, aux soupers de Mécène ; mais le *bon Ton* de la Cour d'Alexandre étoit le sien & celui de ses

lieutenans. César avoit formé son goût, son esprit, son langage à l'école des orateurs; Alcibiade, à celle de Socrate & de Périclès son tuteur. On peut remarquer même qu'à mesure qu'une Cour est plus inoccupée, & a plus de loisir de se livrer à la recherche des objets d'agrément, son goût, plus cultivé, donne à son *Ton* plus d'élégance & de délicatesse.

En général, on doit s'attendre que lors même que le grand monde n'aura pas, du côté de l'esprit & du goût, assez d'avantages pour se distinguer par des agrémens qui ne soient qu'à lui seul, il ne laissera pas de vouloir se faire un langage qui lui soit propre; & ce langage sera, comme ses livrées, une chose de fantaisie. De là toutes les singularités minutieuses & bizarres qu'on a vues érigées en lois du bel usage & en maximes du *bon Ton*.

Quel sera donc, au milieu de tant de variations & d'incertitudes, la règle du *bon Ton* pour un homme de Lettres? La même que celle du goût; l'exemple des hommes qui, de l'aveu de tout un siècle

de

de lumière, ont le mieux obſervé en écrivant les bienſéances du langage. Ce n'étoit point une commère bel-eſprit que Racine conſultoit ſur ſon ſtyle; c'étoit Boileau, c'étoient les écrivains de Port-Royal. Malheur à lui, s'il eût pris le *Ton* des précieuſes de Rambouillet, toutes perſuadées qu'elles étoient de leur ſuffiſance infaillible.

Les vrais modèles du *bon Ton*, c'eſt-à-dire, des grâces nobles, de l'élégance, de l'urbanité du langage, c'eſt Racine lui-même, c'eſt Mme de Sévigné, c'eſt Mme de Maintenon, c'eſt Hamilton, c'eſt La Bruyère, c'eſt Voltaire, dans ce qu'il a écrit à Paris avant ſa vieilleſſe; & ſi jamais leur *Ton* ceſſoit d'être celui du monde & de la Cour, il faudroit encore avoir le courage de s'en tenir à ces modèles.

Lorſqu'un écrivain fait parler des perſonnages dont le *Ton* eſt connu & diſtinctement décidé, il doit imiter leur langage : les originaux de *Molière* avoient droit de juger s'il les avoit bien copiés.

Mais hors de là, l'homme de Lettres a lui-même le droit d'examiner si le *Ton* de son siècle & du monde où il vit, est un bon modèle pour lui. C'est pour n'avoir pas eu cette attention ou ce discernement, que Voiture a gâté son style : c'est pour avoir eu le courage opposé à la complaisance de Voiture, que Pascal a donné au sien une bonté inaltérable : son secret fut d'éviter toute manière, & de donner toujours la préférence à l'expression la plus simple & au tour le plus naturel.

TRADUCTION. Les opinions ne s'accordent pas sur l'espèce de tâche que s'impose le *Traducteur*, ni sur l'espèce de mérite que doit avoir la *Traduction*. Les uns pensent que c'est une folie de vouloir assimiler deux langues dont le génie est différent ; que le devoir du *Traducteur* est de se mettre à la place de son auteur autant qu'il est possible, de se remplir de son esprit, & de le faire s'exprimer dans la langue adoptive, comme

s'il se fût exprimé lui-même s'il eût écrit dans cette langue. Les autres pensent que ce n'est pas assez : ils veulent retrouver dans la *Traduction*, non seulement le caractère de l'écrivain original, mais le génie de sa langue, &, s'il est permis de le dire, l'air du climat & le goût du terroir.

Ceux-là semblent ne demander qu'un ouvrage utile ou agréable ; ceux-ci, plus curieux, demandent la production d'un tel pays & le monument d'un tel âge. La première de ces opinions est communément celle des gens du monde ; la seconde est celle des Savans. La délicatesse des uns, ne cherchant que des jouissances, non seulement permet que le *Traducteur* efface les taches de l'original, qu'il le corrige & l'embellisse, mais elle lui reproche, comme une négligence, d'y laisser des incorrections : au lieu que la sévérité des autres lui fait un crime de n'avoir pas respecté ces fautes précieuses, qu'ils se rappellent d'avoir vues, & qu'ils aiment à retrouver. Vous copiez un vase étrus-

que, & vous lui donnez l'élégance grèque ; ce n'eſt point là ce qu'on vous demande & ce que l'on attend de vous.

Chacun a raiſon dans ſon ſens. Il s'agit, pour le *Traducteur*, de ſe conſulter, & de voir auquel des deux goûts il défère. S'il s'éloigne trop de l'Original, il ne *traduit* plus, il imite ; s'il le copie trop ſervilement, il fait une *Verſion*, & n'eſt que Tranſlateur. N'y auroit-il pas un milieu à prendre ?

Le premier & le plus indiſpenſable des devoirs du *Traducteur* eſt de rendre la penſée ; & les ouvrages qui ne ſont que penſés ſont aiſés à *traduire* dans toutes les langues. La clarté, la propriété, la juſteſſe, la préciſion, la décence ſont alors tout le mérite de la *Traduction*, comme du ſtyle original : & ſi quelques-unes de ces qualités manquent à celui-ci, on ſait gré au copiſte d'y avoir ſuppléé. Si au contraire il eſt moins clair ou moins précis, on l'en accuſe, lui ou ſa langue. Pour la décence, elle eſt indiſpenſable dans quelque langue qu'on écrive. Rien

de plus choquant, par exemple, que de voir le plus grave & le plus noble des historiens, *traduit* en proverbes des halles. Mais jusques-là il n'est pas difficile de réussir, sur-tout dans notre langue, qui est naturellement claire & noble. Un homme médiocre a *traduit* l'*Essai sur l'entendement humain*, & l'a *traduit* assez bien pour nous, & au gré de Locke lui-même.

Mais si un ouvrage profondément pensé est écrit avec énergie, la difficulté de le bien rendre commence à se faire sentir: on chercheroit inutilement, dans la prose si travaillée de d'Ablancourt, la force & la vigueur du style de Tacite.

Quoique la brieveté donne toujours, sinon plus de force, au moins plus de vivacité à la pensée; on ne l'exige de la langue du *Traducteur* qu'autant qu'elle en est susceptible; & quoique le françois ne puisse atteindre à la concision du latin de Salluste, il n'est pas impossible de le *traduire* avec succès. Mais l'énergie est un caractère de l'expression si adhérent à la

penſée, que ce ſera un prodige dans notre langue, diffuſe & foible comme elle eſt en comparaiſon du latin, ſi Tacite eſt jamais *traduit*.

Ainſi, à meſure que, dans un ouvrage, le caractère de la penſée tient plus à l'expreſſion, la *Traduction* devient plus épineuſe. Or ſes modes que la penſée reçoit de l'expreſſion ſont la force, comme je l'ai dit, la nobleſſe, l'élévation, la facilité, l'élégance, la grâce, la naïveté, la délicateſſe, la fineſſe, la ſimplicité, la douceur, la légèreté, la gravité, enfin le tour, le mouvement, le coloris, & l'harmonie : & de tout cela, ce qu'il y a de plus difficile à imiter n'eſt pas ce qui ſemble exiger le plus d'effort. Par exemple, dans toutes les langues, le ſtyle noble, élevé ſe *traduit* ; & le délicat, le léger, le ſimple, le naïf eſt preſque *intraduiſible*. Dans toutes les langues, on réuſſira mille fois mieux à *traduire* Cinna qu'une fable de La Fontaine ou qu'une épître de Voltaire, par la raiſon que toutes les langues ont les couleurs entières de l'expreſſion, &

n'ont pas les mêmes nuances. Ces nuances appartiennent sur-tout au langage de la société ; & rien n'est plus difficile à imiter, d'une langue à une autre, que le familier noble. Or c'est ce naturel exquis & pur qui fait le charme de ce qu'on appelle les ouvrages d'agrément. C'est là que le travail est plus précieux que la matière.

L'abondance & la richesse ne sont pas les mêmes dans toutes les langues. La nôtre, dans l'expression du sentiment & de la passion, est l'une des plus riches, & ne l'est pas encore assez. Dans les détails physiques, soit de la nature ou des arts, elle est plus pauvre & manque à tout moment, non pas de mots, mais de mots ennoblis. Cela vient de ce que nos poètes célèbres se sont plus exercés dans la Poésie dramatique que dans la Poésie descriptive. Aussi les combats d'Homère sont-ils plus difficiles à *traduire* dans notre langue que les belles scènes de Sophocle & d'Euripide ; les Métamorphoses d'Ovide, plus difficiles que ses Elégies ; les Géorgiques de Virgile, plus difficiles que l'Enéide ; & dans

celle-ci, les jeux célébrés aux funérailles d'Anchise, plus difficiles à bien rendre que les amours de Didon. A l'égard des Géorgiques, M. l'abbé de Lisle a vaincu la difficulté ; & c'est un coup de maître dans l'art d'écrire.

Dans le genre noble, dès que le mot d'usage, le terme propre n'est pas ennobli, le *Traducteur* n'a de ressource que dans la métaphore ou dans la périphrase: & quelle fatigue pour lui de suivre par mille détours, à travers les ronces d'une langue barbare, un écrivain qui, dans la sienne, marche dans un chemin droit, uni, parsemé de fleurs !

On peut voir à l'*art.* MOUVEMENS DU STYLE, ce que j'entends par-là. Ces mouvemens peuvent s'imiter dans toutes les langues, mais le tour de l'expression les rend plus ou moins vifs & plus ou moins rapides. Or la différence des tours est extrême d'une langue à une autre ; & surtout des langues où l'inversion est libre, à celles où les mots suivent timidement l'ordre naturel des idées.

On a dit tout ce qu'on a voulu sur l'inversion des langues anciennes ; on a cherché, on a trouvé des phrases où les mots transposés avoient par-là même plus d'analogie avec le trouble & le désordre de la pensée ; je le veux bien. Mais en général l'intérêt seul de flatter l'oreille ou de suspendre l'attention, décidoit de la place que l'on donnoit aux mots. Prenez des cartes numérotées, mêlez le jeu, & donnez-le moi à rétablir dans l'ordre indiqué par les chiffres ; voilà l'image très-fidèle du mélange des mots dans la construction des anciens. Or quelle assimilation peut-il y avoir entre une langue dans laquelle, pour donner plus de grâce, plus de finesse, ou plus de force au tour de l'expression, il est permis de transposer tous les mots d'une phrase, de les combiner à son gré ; & une langue où, dans le même ordre que les idées se présentent naturellement à l'esprit, les mots doivent être rangés ? Les ouvrages où la clarté fait le mérite essentiel & presque unique de l'expression, ne

perdront rien, gagneront même à ce rétablissement de l'ordre naturel : mais lorsqu'il s'agit d'agacer la curiosité du lecteur, d'exciter son impatience, de lui ménager la surprise, l'étonnement & le plaisir que doit lui causer la pensée, ou de séduire son oreille par les modulations d'un style harmonieux ; quelle comparaison, entre la ligne droite de la phrase françoise, & l'espèce de labyrinthe de la période des anciens !

Le coloris de l'expression tient à la richesse du langage métaphorique, & à cet égard chaque langue a ses ressources particulières. La différence tient encore plus à l'imagination de l'écrivain qu'au caractère de la langue ; & comme, pour imiter avec chaleur les mouvemens de l'Eloquence, il faut participer au talent de l'orateur ; de même, & plus encore, pour imiter le coloris de la Poésie, il faut participer au talent du poète. Mais à l'égard de l'harmonie, ce n'est pas seulement une oreille juste & délicate qui la donne, elle doit être une des facultés de

la langue dans laquelle on écrit. Les italiens ſe vantent d'avoir d'excellentes *Traductions* de Lucrèce & de Virgile ; les anglois ſe vantent d'avoir une excellente *Traduction* d'Homère : quoi qu'il en ſoit du coloris, les italiens peuvent-ils ſe diſſimuler combien, du côté de l'harmonie, leurs foibles *Traducteurs* ſont loin de reſſembler & à Lucrèce & à Virgile ? Pope lui-même, tout élégant & orné qu'il eſt, peut-il donner la plus foible idée de l'harmonie des vers d'Homère, s'il eſt vrai que les vers d'Homère ſoient au moins auſſi harmonieux que les vers de Virgile ? Qu'a de commun le vers rhythmique des italiens & des anglois avec l'hexamètre ancien ; avec ce vers dont le mouvement eſt ſi régulier, ſi ſenſible, ſi varié, ſi analogue à l'image ou au ſentiment ; avec ce vers qui eſt le prodige de l'harmonie de la parole ?

Il n'y a pour les modernes, il le faut avouer, aucune eſpérance d'approcher jamais des anciens dans cette partie de l'expreſſion, ſoit poétique, ſoit oratoire.

La prose de Tourreil, de d'Olivet, celle de Bossuet lui-même, s'il avoit *traduit* ses rivaux, n'auroit pas plus d'analogie avec celle de Démosthène & de Cicéron, que les vers de Corneille & de Racine avec les vers de Virgile & d'Homère.

Quelle est donc alors la ressource du *Traducteur* ? De supposer, comme on l'a dit, que ces poètes, ces orateurs eussent écrit en françois, qu'ils eussent dit les mêmes choses ; &, soit en prose, soit en vers, de tâcher d'atteindre, dans notre langue, au degré d'harmonie, qu'avec une oreille excellente & beaucoup de peine & de soin, ils auroient donné à leur style.

C'est ici le moment de voir s'il est essentiel aux poètes d'être *traduits* en vers ; & la question, ce me semble, n'est pas difficile à résoudre.

Entre la prose poétique & les vers, nulle différence, que celle de l'harmonie. La hardiesse des tours & des figures, la chaleur, la rapidité des mouvemens, tout leur est commun. C'est donc à l'harmonie que la

question se réduit. Or quel est, dans notre langue, l'équivalent des vers anciens le plus consolant pour l'oreille ? N'est-ce pas le vers tel qu'il est ? Oui, sans doute ; & quoique la prose ait son harmonie, elle nous dédommage moins. Il y a donc, tout le reste égal, de l'avantage à *traduire* en vers, des vers même d'une mesure & d'un rythme tout différent. Mais cette différence de rythme & l'extrême difficulté de suivre son modèle à pas inégaux & contraints, cette difficulté d'être en même temps fidèle à la pensée & à la mesure, rend le succès si pénible & si rare, qu'on pourroit assurer que, dans tous les temps, il y aura plus de bons poètes que bons *Traducteurs* en vers.

Cependant le moyen, dit-on, de supporter la *Traduction* d'un poète en prose ? Eh quoi ! seroit-ce donc un chose si rebutante que de lire en prose harmonieuse un ouvrage plein de génie, d'imagination, & d'intérêt, qui seroit un tissu d'événemens, de situations, de tableaux touchans ou terribles, où la nature seroit

peinte, & dans les hommes & dans choſes, avec ſes plus vives couleurs? Je n veux pas diſputer à nos vers les charmes qu'ils ont pour l'oreille; mais ſans ce nombre de ſyllabes périodiquement égal, ces repos & ces conſonnances, l'expreſſion noble, vive, & juſte de la penſée & du ſentiment, ne peut-elle plus nous frapper d'admiration & de plaiſir?

Parlons vrai: il eſt des poëmes dont le mérite éminent eſt dans la mélodie: ceux-là tombent, ſi le preſtige du vers ne les ſoutient; car dès que l'ame eſt oiſive, l'oreille veut être charmée. Mais prenez les morceaux touchans ou ſublimes des anciens, & *traduiſez*-les ſeulement, comme a fait Brumoi, en proſe ſimple & décente; ils produiront leur effet. Je prends cet exemple dans le dramatique; & c'eſt réellement le genre qui ſe paſſe le mieux du preſtige des vers, parce qu'il eſt intéreſſant & d'une chaleur continue. Mais, par la raiſon contraire, on doit déſirer que l'Epopée & le Poëme didactique ſoient *traduits* en vers. Les ſcènes

touchantes de l'*Iliade* se soutiennent dans la prose même de madame Dacier ; mais les descriptions, les combats auroient besoin, dans notre langue, d'être *traduits*, comme en anglois, par un Pope, ou par un Voltaire.

En général, le succès de la *Traduction* tient à l'analogie des deux langues, & plus encore à celle des génies de l'auteur & du *Traducteur*. Boileau disoit de Dacier, *Il fuit les grâces, & les grâces le fuient.* Quel malheur pour Horace d'avoir eu pour *Traducteur* le plus lourd de nos écrivains ! La prose de Mirabeau, toute froide qu'elle est, n'a pu éteindre le génie du Tasse ; mais elle a émoussé la gaîté piquante de l'Arioste, elle a terni toutes les fleurs de cette brillante imagination. C'étoit à La Fontaine ou à Voltaire de *traduire* le poème de *Roland furieux.*

Tout homme qui croit savoir deux langues, se croit en état de *traduire*. Mais savoir deux langues assez bien pour *traduire* de l'une à l'autre, ce seroit être en

état d'en ſaiſir tous les rapports, d'en ſentir toutes les fineſſes, d'en apprécier tous les équivalens; & cela même ne ſuffit pas : il faut avoir acquis par l'habitude la facilité de plier à ſon gré celle dans laquelle on écrit ; il faut avoir le don de l'enrichir ſoi-même, en créant, au beſoin, des tours & des expreſſions nouvelles ; il faut avoir ſur-tout une ſagacité, une force, une chaleur de conception preſque égale à celle du génie dont on ſe pénètre, pour ne faire qu'un avec lui, en ſorte que le don de la création ſoit le ſeul avantage qui le diſtingue : & dans la foule innombrable des *Traducteurs*, il y en a bien peu, il faut l'avouer, qui fuſſent dignes d'entrer en ſociété de penſée & de ſentiment avec un homme de génie. Madame La Fayette comparoit un ſot *Traducteur* à un laquais que ſa maîtreſſe envoie faire un compliment à quelqu'un. *Plus le compliment eſt délicat*, diſoit-elle, *plus on eſt sûr que le laquais s'en tire mal.* Preſque toute l'antiquité à eu de pareils interprètes : mais

ſt encore plus ſur les poëtes que le
…ur eſt tombé, par la raiſon que les
fineſſes, les délicateſſes, les grâces d'une
langue ſont ce qu'il y a de plus difficile
à rendre ; & que, par une ſingularité remarquable,
preſque tout ce qui nous
reſte en proſe de l'antiquité ſe réduit à
l'éloquence & au raiſonnement, deux genres
d'écrire ſérieux & graves, dont les
beautés ſolides peuvent paſſer dans toutes
les langues ſans trop ſouffrir d'altération,
comme ces liqueurs pleines de force qui
ſe tranſportent d'un monde à l'autre ſans
perdre de leur qualité, tandis que des
vins délicats & fins ne peuvent changer
de climat.

Mais une image plus analogue fera
mieux ſentir ma penſée. On a dit de la
Traduction qu'elle étoit comme l'envers
de la tapiſſerie : cela ſuppoſe une induſtrie
bien groſſière & bien mal-adroite. Faiſons
plus d'honneur au copiſte, & accordons-lui
en même temps l'adreſſe de bien ſaiſir
le trait & de bien placer les couleurs : s'il
a le même aſſortiment de nuances que

l'artiste original, il fera une copie exacte à laquelle on ne désirera que le pr[illegible] feu du génie ; mais s'il manque de demi-teintes, ou s'il ne sait pas les former du mélange de ses couleurs, il ne donnera qu'une esquisse, d'autant plus éloignée de la beauté du tableau, que celui-ci sera mieux peint & plus fini. Or la palète de l'orateur, de l'historien, du philosophe, n'a guère, si j'ose le dire, que des couleurs entières, qui se retrouvent par-tout : celle du poëte est plus riche en nuances ; & ces nuances, le plus souvent, sont exclusivement données à la langue dans laquelle il a composé. J'ai presque dit avec laquelle il a pensé ; car l'idée, en naissant, cherche le mot qui doit la rendre ; & s'il lui manque, elle s'éteint.

TRAGÉDIE. Lorsqu'on a lu ces beaux vers de Lucrèce :

Suave, mari magno, turbantibus æquora ventis,
E terrâ magnum alterius spectare laborem ;
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,

Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est (a):

On croit avoir trouvé dans le cœur humain le principe de la *Tragédie* ; mais on se trompe. Il est bien vrai que l'homme se plaît naturellement à s'effrayer d'un danger qui n'est pas le sien, & à s'affliger en simple spectateur sur le malheur de ses semblables. Il est vrai aussi que la joie secrète d'être à l'abri des maux dont il est témoin, peut contribuer par réflexion au plaisir que lui cause le spectacle de l'infortune. Mais d'abord les enfans, qui ne font certainement pas cette réflexion, ont un plaisir très-vif à être émus de crainte & de pitié par des récits terribles & touchans : ce plaisir n'est donc pas, dans la simple nature, l'effet d'un retour sur soi-même. De plus, si

(a) « Lorsque les vents soulèvent la vaste mer, il est doux de contempler du rivage le travail & le danger d'autrui : non que ce soit un plaisir de voir son semblable dans la souffrance ; mais parce qu'il est doux de se dire à soi-même : Voilà des maux dont je suis exempt ».

la vue du danger ou du malheur d'autrui nous étoit agréable, comme le dit Lucrèce, par la comparaison de nous-mêmes avec celui que nous voyons dans le péril ou la souffrance, plus sa situation seroit affreuse, plus nous aurions de plaisir à n'y être pas; la réalité nous en seroit encore plus agréable que l'image; & dans l'image, plus l'illusion seroit forte, plus le spectacle nous seroit doux. Or il arrive au contraire que, si l'image est trop ressemblante & le spectacle trop horrible, l'ame y répugne, & ne peut le souffrir. (*Voyez* ILLUSION.) Enfin si la joie de se voir exempt des maux auxquels on s'intéresse faisoit le charme de la compassion, plus le péril seroit loin de nous, plus le plaisir seroit pur & sensible : rien de plus rassurant en effet que la différence de celui qui souffre avec celui qui voit souffrir; rien de plus effrayant au contraire que les rapports d'âge, de condition, de caractère de l'un à l'autre; & cependant il est certain que plus l'exemple nous touche de près, par

les rapports du malheureux avec nous-mêmes, plus l'intérêt qui nous y attache a pour nous de force & d'attrait. Ce n'est donc pas, comme le dit Lucrèce, par réflexion sur nous-mêmes que nous aimons à nous effrayer, à nous affliger sur autrui.

Principe de la Tragédie. Le vrai plaisir de l'ame, dans ses émotions, est essentiellement le plaisir d'être émue, de l'être vivement, sans aucun des périls dont nous avertit la douleur. Ainsi, la sûreté personnelle, *tui sine parte pericli*, est bien une condition sans laquelle le spectacle *tragique* ne seroit pas un plaisir; mais ce n'est pas la cause du plaisir qu'on y éprouve : il naît de l'attrait naturel qui nous porte à exercer toutes nos facultés & du corps & de l'âme, c'est à dire, à nous éprouver vivans, intelligens, agissans, & sensibles. C'est cet exercice modéré de la sensibilité naturelle, qui rend les enfans si avides du merveilleux qui les effraye; c'est ce qui fait courir une populace grossière au lieu du sup-

plice des criminels ; c'eſt ce qui fait chérir à quelques nations les combats d'animaux, & de gladiateurs, ou des ſpectacles horriblement *tragiques* ; c'eſt ce qui entraîne des nations plus douces, plus ſenſibles, ou, ſi l'on veut, plus foibles, au théâtre des paſſions ; c'eſt, en un mot, ce qui fait le charme de la Poéſie de ſentiment.

Mais peu de ſentimens ſont aſſez pathétiques pour animer un long poëme. La joie ou la volupté peut animer une chanſon ; la tendreſſe peut animer une idylle ou une élégie ; l'indignation, une ſatire ; l'enthouſiaſme, une ode ; l'admiration, par intervalles, peut ſuppléer, dans l'Epopée & même dans la *Tragédie*, à un intérêt plus preſſant. Mais le vrai, le grand pathétique eſt celui de la terreur & de la pitié : ces deux ſentimens ont ſur tous les autres l'avantage de ſuivre le progrès des événemens, de croître à meſure que le péril augmente, de preſſer l'ame par degré, juſqu'au terme de l'action ; au lieu que, par exemple, l'admiration & la joie naiſſent dans toute

leur force, & s'affoibliſſent presque en naiſſant.

Eſſence de la Tragédie. Le double intérêt de la terreur & de la pitié doit donc être l'ame de la *Tragédie.* Pour cela, il eſt de l'eſſence de ce ſpectacle, 1°. de nous préſenter nos ſemblables dans le péril & dans le malheur; 2°. de nous les préſenter dans un péril qui nous effraye, & dans un malheur qui nous touche; 3°. de donner à cette imitation une apparence de vérité qui nous ſéduiſe & nous perſuade aſſez pour être émus comme nous nous plaiſons à l'être, juſqu'à la douleur excluſivement. De là toutes les règles ſur le choix du ſujet, ſur les mœurs & les caractères, ſur la compoſition de la fable, & ſur toutes les vraiſemblances du langage & de l'action.

Du ſujet. L'homme tombe dans le péril & dans le malheur par une cauſe qui eſt *hors de lui*, ou *en lui-même.* *Hors de lui*, c'eſt ſa deſtinée, ſa ſituation, ſes devoirs, ſes liens, tous les

accidens de la vie, & l'action qui exercent sur lui les dieux, la nature, les hommes: de ces causes, les plus *tragiques* sont celles que le malheureux chérit, & dont il n'avoit lieu d'attendre que du bien. *En lui-même*, c'est sa foiblesse, son imprudence, ses penchans, ses passions, ses vices, quelquefois ses vertus: de ces causes, la plus feconde, la plus pathétique, & la plus morale, c'est la passion combinée avec la bonté naturelle.

Deux systêmes de Tragédie. Cette distinction des causes du malheur, ou *hors de nous*, ou *en nous-mêmes*, fait le partage des deux systêmes de *Tragédie*, ancien & moderne; & d'un coup-d'œil, on y peut voir les caractères de l'un & de l'autre, leurs différences, leurs rapports, les genres propres à chacun d'eux, & tous les genres mitoyens qui résultent de leur mélange.

Systême ancien. Sur le Théâtre ancien, le malheur du personnage intéressant étoit presque toujours l'effet d'une cause étrangère; & lorsqu'il y avoit de sa

sa faute par imprudence, foiblesse, ou passion, comme dans Œdipe, Hécube, Phèdre, &c.; le poète avoit soin de donner à cette cause une cause première, comme la destinée, la colère des dieux ou leur volonté sans motif, en un mot la fatalité; & cela, dans les sujets même qui semblent les plus naturels. Par exemple, si Agamemnon étoit assassiné en arrivant dans son palais, un dieu l'avoit prédit, & le poète ne manquoit pas de faire annoncer par Cassandre que telle étoit la destinée de ce malheureux fils d'Atrée & de Tantale : de même si les fils d'Œdipe se déclaroient une guerre impie, c'étoit l'effet inévitable des imprécations de leur père; & les poètes avoient grand soin d'en avertir les spectateurs.

Dans les sujets tirés du Théâtre des grecs ou de leur histoire fabuleuse, ce même dogme a été reçu sur tous les Théâtres du monde. Oreste, condamné par un dieu à tuer sa mère, &, pour ce crime

inévitable, tourmenté par les Euménides, n'est guère moins intéressant pour nous que pour les athéniens ; car la vraisemblance & l'effet théâtral n'exigent pas que l'on croye à la fiction, mais qu'on y adhère : & c'est à quoi se sont mépris les spéculateurs, qui, de leur cabinet, ont voulu régler le Théâtre.

Les poètes ont mieux jugé du pouvoir de l'illusion, & de la facilité qu'on a toujours à déplacer les hommes : ils ont pris les sujets des grecs ; fait du Théâtre de Paris le Théâtre d'Athènes ; ressuscité Mérope, Œdipe, Iphigénie, Oreste ; rétabli sur la scène le culte, les mœurs, les usages antiques, avec toutes les circonstances des lieux, des hommes, & des faits ; & les françois, à ce spectacle, sont devenus athéniens. Ainsi, nous avons vu revivre l'ancienne *Tragédie* avec tout ce qu'elle eut jamais de plus touchant, de plus terrible, mais avec une plénitude & une continuité d'action, une gradation d'intérêt, un enchaînement de situations,

un développement de mœurs, de sentimens, de caractères, un art & des ressorts inconnus aux anciens.

Cependant comme cette source n'étoit pas inépuisable, & que de nouvelles circonstances indiquoient de nouveaux moyens, le génie a tenté de s'ouvrir une autre carrière.

Systême moderne. Les anciens, à côté du systême de la fatalité, donné par la religion & par l'histoire de leur pays, avoient, comme nous, le systême des passions actives, donné par la nature; ils l'ont employé quelquefois, comme dans l'*Electre* & dans le *Thyeste* : mais soit qu'il leur parût moins imposant, moins pathétique, soit qu'il ne s'accordât pas si bien avec la forme, les moyens, & l'intention de leur théâtre, ils l'avoient négligé. Les Modernes s'en sont saisis : ils ont fait de la *Tragédie*, non pas le tableau des calamités de l'homme esclave de la destinée, mais le tableau des malheurs & des crimes de l'homme esclave de ses passions. Dès lors le ressort de

l'action *tragique* a été dans le cœur de l'homme, & tel est le nouveau systême, dont Corneille est le créateur.

Subdivision des deux systêmes. Mais chacun de ces deux systêmes se subdivise en divers genres.

» Chez les grecs, il y avoit quatre sortes de *Tragédie*, l'une pathétique, l'autre morale, & l'une & l'autre simple ou implexe. La *Tragédie* morale se terminoit, au gré de la loi, par le succès des bons & par le malheur des méchans. La *Tragédie* pathétique se terminoit au contraire par le malheur du personnage intéressant, c'est à dire, naturellement bon & digne d'un meilleur sort : Aristote vouloit qu'il eût contribué à son malheur par quelque faute involontaire ; mais, dans le systême ancien, cet adoucissement n'est constamment fondé ni en raisons ni en exemples. La *Tragédie* simple étoit celle qui n'avoit point de révolution décisive, & dans laquelle les choses suivoient un même cours, comme dans le *Thyeste* : celui qui méditoit de se venger, se venge ;

celui qui, dès le commencement, étoit dans le péril & le malheur, y succombe, & tout est fini. Dans cette espèce de fable, il y a des momens où la fortune semble changer de face; & ces demi-révolutions produisent des mouvemens très-pathétiques; mais elles ne décident rien. Dans la fable implexe, il y a révolution ou changement de fortune; & la révolution est simple, ou double en sens contraire. (*Voyez* RÉVOLUTION.) Voilà toutes les formes de la *Tragédie* ancienne; & l'on voit que les différences ne sont que dans l'événement & dans la façon de l'amener. Aristote distingue aussi les fables dont les incidens viennent du dehors, & les fables dont les incidens naissent du fond du sujet; mais par le fond du sujet, il entend les circonstances de l'action, & non les mœurs des personnages: aussi dit-il expressément que la *Tragédie* n'agit point pour imiter les mœurs, qu'elle peut même s'en passer; & tout ce qu'il demande pour émouvoir, c'est un personnage sans caractère, mêlé de vices &

de vertus, ou, si l'on veut, sans vertus & sans vices, qui ne soit ni méchant ni bon, mais malheureux par une erreur ou par une faute involontaire ; & en effet c'en étoit assez dans le systême des Anciens.

Quand les Modernes ont employé le systême des passions, tantôt ils l'on réduit à sa simplicité, & tantôt ils l'ont combiné avec celui de la destinée : de là les divers genres de la *Tragédie* nouvelle.

Lorsque, dès l'avant-scène jusqu'au dénouement, la volonté, la passion, ou la force des caractères agit seule & par elle-même, produit les incidens & les révolutions, noue, enchaîne, & dénoue l'action théâtrale ; c'est le systême des modernes dans toute sa simplicité, & ce genre se subdivise en trois. Le premier est celui où le personnage intéressant fait son malheu r soi-même, comme Roxane & le fils de Brutus ; le second est celui où le caractère intéressant est aux prises avec des méchans, & qu'il est menacé d'en être la victime, comme Britannicus,

comme Zopire & ses enfans ; le troisième est celui où, sans le concours des méchans, le personnage intéressant est malheureux par la situation pénible & douloureuse où le réduit le contraste de ses devoirs & de ses penchans, ou de deux intérêts contraires, & par la violence qu'il se fait à lui-même, ou qu'on fait à sa volonté, mais avec un droit légitime, comme dans le *Cid*, dans *Inès*, dans *Zaïre*.

Si la violence vient du dehors, soit des dieux, soit de la fortune, soit d'un pouvoir irrésistible ; ces incidens, étrangers aux mœurs des personnages qui sont en scène, rentrent dans l'ordre de la fatalité : mais ce genre, approchant de celui des grecs, ne laisse pas d'être plus fécond, en ce qu'il déploie tous les ressorts du cœur humain, & qu'il établit sur la scène le combat le plus douloureux entre la nature & la destinée, entre la passion qui veut être libre & la fatale nécessité qui l'enchaîne & lui fait la loi.

A présent, si l'on considère que ces divers genres peuvent se réunir dans le même sujet & se combiner dans une même fable, comme je l'ai fait observer dans l'*Iphigénie en Aulide*, & comme on peut le voir dans la *Sémiramis*; qu'il est du moins très-naturel que le mobile soit dans la passion, & l'obstacle dans la fortune; qu'il est même rare que l'action soit assez simple pour n'avoir qu'un ressort; que, dans le concours de divers caractères intéressés à l'événement, chacun d'eux étant passionné & naturellement bon, ou méchant, ou mixte, ce n'est plus une passion qui agit, mais une foule de passions contraires, & chacune selon le naturel du personnage qu'elle anime, du rapport d'âge, de rang, & de qualités respectives, comme du fils au père & du sujet au roi; si, dans ce choc, on fait concourir les droits du sang & de l'hymen, de l'amour & de l'amitié, de la nature & de la patrie, &c.; on sera étonné de la fécondité que les mœurs

donnent à l'action, & l'on aura de la peine à concevoir que les anciens les ayent comptées pour si peu de chose.

Avantages du systême ancien. Ce n'est pourtant pas sans raison que les anciens avoient préféré le systême de la fatalité. 1°. Il étoit le plus pathétique. Quoi de plus capable en effet de frapper les esprits de compassion & de terreur, que de voir l'homme, esclave d'une volonté qui n'est pas la sienne, & jouet d'un pouvoir injuste, capricieux, inexorable, s'efforcer en vain d'éviter le crime qui l'attend ou le malheur qui le poursuit? C'est ce dogme que les stoïciens enseignoient, & que Sénèque a exprimé en deux mots, *Volentem ducunt fata, nolentem trahunt*; c'est cette déplorable condition de l'homme, que l'Œdipe françois expose en si beaux vers.

Misérable Vertu, don stérile & funeste,
Toi, par qui j'ai tissu des jours que je déteste,
A mon noir ascendant tu n'as pu résister.
Je tombois dans le piége en voulant l'éviter.
Un dieu plus fort que moi m'entraînoit dans le crime;

Sous mes pas fugitifs il creusoit un abîme ;
Et j'étois, malgré moi, dans mon aveuglement,
D'un pouvoir inconnu l'esclave & l'instrument.
Voilà tous mes forfaits : je n'en connois point d'autres.
Impitoyables Dieux, mes crimes sont les vôtres,
Et vous m'en punissez !

Ainsi, l'innocence, confondue avec le crime par le caprice aveugle & tyrannique de l'inflexible Destinée, est sans cesse exposée sur le Théâtre ancien à la compassion des hommes asservis sous la même loi. L'antre de Polyphême, où Ulysse & ses compagnons voyoient tous les jours dévorer quelqu'un de leurs amis, & attendoient leur tour en frémissant, est le symbole du Théâtre d'Athènes. C'est là sans doute le *Tragique* le plus fort, le plus terrible, le plus déchirant, & celui qui, dans tous les temps, fera verser le plus de larmes.

2°. Il étoit plus facile à manier. Les dieux agissent comme bon leur semble : la destinée est impénétrable & ne rend point compte de ses décrets : au lieu que la nature en action est soumise à ses pro-

pres lois, & que ces lois nous ſont connues. La balance de la volonté a ſes poids & ſes contre-poids : le flux & le reflux des paſſions, leurs accès, leurs relâches & leurs révolutions, leur choc & le degré de force qui décide de l'aſcendant, tout a ſa règle au dedans de nous-mêmes ; & un coup-d'œil ſur les combinaiſons que je viens d'indiquer en parlant des mœurs, fera ſentir la difficulté de mettre chaque pièce de cette machine à ſa place, & de lui donner le degré de reſſort & d'activité qu'elle doit avoir. Que l'on compare le mécaniſme de l'*Œdipe* de Sophocle ou de l'*Oreſte* d'Euripide, avec celui de *Polyeucte*, de *Britannicus*, ou d'*Alzire ;* & l'on verra combien les grecs devoient être à leur aiſe avec la deſtinée & la fatalité.

Rien de plus *tragique* ſans doute que de voir un ami, ſans le ſavoir, tuer ſon ami ; un fils, ſon père ; une mère, ſon fils ; un fils, ſa mère : j'en conviens avec Ariſtote. Rien de plus effrayant que la ſituation du malheureux, qui, par erreur,

va répandre un ſang qui lui eſt cher. Corneille ne voyoit rien de pathétique dans la ſituation de Mérope & d'Iphigénie, l'une allant immoler ſon fils, l'autre, ſon frère; & Corneille étoit dans l'erreur. « Ce frère, diſoit-il, & ce fils leur étant inconnus, ils ne peuvent être pour elles qu'ennemis ou indifférens ». Mais ſi Mérope ou Iphigénié ne connoiſſent pas le crime qu'elles vont commettre, le ſpectateur en eſt inſtruit; & par un preſſentiment du déſeſpoir où ſeroit une mère qui auroit immolé ſon fils, une ſœur qui auroit tué ſon frère, on frémit pour elle de ſon erreur & du coup qu'elle va frapper.

A plus forte raiſon, rien de plus intéreſſant que la ſituation d'un tel perſonnage, ſi le crime n'eſt reconnu qu'après qu'il eſt commis.

Mais à la place d'une erreur involontaire ou d'une néceſſité inévitable, que l'on mette la paſſion; quel art ne faut-il pas alors pour concilier l'intérêt avec des crimes bien moins horribles, pour faire

plaindre, par exemple, le meurtrier de Zaïre, ou l'indigne fils de Brutus? Il est des crimes que, dans l'emportement, un homme naturellement bon peut commettre; chacun de nous, dans un accès de passion, en est capable; & c'est ce qui nous fait chérir encore & plaindre ceux qui les ont commis. Mais si le crime révolte la nature, la passion même la plus violente ne suffit pas pour l'excuser: un parricide n'est pas seulement un homme passionné, c'est un monstre; ce monstre ne peut nous toucher. Il y a plus: on ne pardonne à la passion la simple cruauté que dans un mouvement soudain, rapide, involontaire; la cruauté préméditée rend le criminel odieux, quelque passionné qu'il soit. Nulle difficulté au contraire dans les sujets où la fatalité domine: Hercule, rendu furieux par la haîne de Junon, tue ses enfans & sa femme; Oreste, forcé d'obéir à un dieu, assassine sa mère, & pour ce crime inévitable il est livré aux Euménides; Hercule & Oreste sont intéressans, & d'autant plus que leur action

est plus atroce. Il en est de même de l'erreur d'Œdipe. Toute l'indignation se rejette sur les dieux, la compassion reste aux hommes. Le pathétique de l'action ne se réduit pas à la catastrophe : le crime peut être annoncé ; & si l'on voit de loin l'inexorable destinée se complaire à dresser les pièges, à creuser, à cacher l'abîme où le malheureux doit tomber, l'y attirer ou l'y conduire, l'y pousser elle-même & l'y précipiter ; plus ce prodige de méchanceté nous est odieux, & plus nous devient cher celui qui en est la victime. Voilà pourquoi, entre tous les sujets, Aristote préfère ceux où le crime seroit le plus atroce, s'il étoit volontaire & libre.

3°. Le systême des anciens étoit plus favorable à la grandeur de leurs théâtres & à la pompe solennelle des spectacles qu'on y donnoit. Ces spectacles faisoient partie des fêtes où toute la Grèce accouroit ; il falloit donc que l'amphithéâtre pût contenir une multitude assemblée, & que le théâtre fût proportionné à ce cercle immense de spectateurs. Mais une

scène spacieuse demandoit une action grande & forte, où tout fût peint comme dans un tableau destiné à être vu de loin : & c'est à quoi le système de la fatalité s'accommodoit mieux que le nôtre ; car en faisant venir du dehors les événemens *tragiques*, il simplifioit tout, & ne laissoit à l'action théâtrale que des masses à présenter. La peinture des passions, dont tous les détails nous enchantent, n'auroit eu là aucun relief : ces touches délicates, ces reflets, ces nuances, ces développemens, si précieux pour nous, auroient été perdus ; & au contraire, des traits de force, qui, vus de près, feroient sur nous des impressions trop douloureuses, adoucis par la perspective, n'avoient de pathétique que ce qu'il en falloit pour l'âme des athéniens. C'est sur leur théâtre que Philoctète devoit paroître couvert de lambeaux, se traînant, se roulant par terre, & rugissant de douleur ; c'est là qu'Œdipe devoit paroître, les yeux crevés, versant sur ses enfans des gouttes de sang au lieu

de larmes; qu'Oreſte, pourſuivi par les Furies, devoit tomber dans les convulſions, & demander à ſa ſœur Electre qu'elle eſſuyât l'écume de ſes lèvres; c'eſt là que le ſupplice de Prométhée, les tourmens d'Hercule, & les fureurs d'Ajax étoient en proportion avec la grandeur du ſpectacle.

4°. Ce ſyſtême rempliſſoit mieux l'objet religieux, politique, & moral que l'on ſe propoſoit alors. Il eſt évident, quoi qu'en diſe Ariſtote, que le caractère de l'action *tragique* prenoit trop ſur la liberté; & ſoit que le perſonnage intéreſſant reſſemblât par ſon caractère à l'agneau docile & timide qui ſe laiſſe mener à l'autel, ou au taureau fougeux qui ſe débat ſous le couteau du ſacrificateur, l'événement n'en étoit pas moins l'accompliſſement d'un décret qui décidoit du ſort de l'homme; & quel que fût l'inſtrument du malheur, & quelle qu'en fût la victime, l'un & l'autre étoient ſous l'empire de l'inflexible néceſſité. Par-là l'objet poétique étoit rempli : *car la terreur*

nous vient, dit Ariſtote, *de la poſſibilité que nous voyons à ce qu'un malheur ſemblable nous arrive; & la pitié nous vient de l'indignité de ce malheur, qui nous ſemble peu mérité.* Mais où étoit le but moral? où étoit le fruit de l'exemple? De ce qu'Œdipe a tué ſon père ſans le ſavoir, & qu'il a épouſé ſa mère, quelle conſéquence tirer? que c'eſt un crime horrible d'expoſer ſes enfans. Mais avant que Jocaſte eût expoſé le ſien, ſon ſort lui avoit été prédit. Dans cet exemple, le malheur n'eſt donc pas la ſuite du crime. Œdipe a été imprudent : un homme, dit-on, menacé de tuer ſon père & d'épouſer ſa mère, auroit dû ne pas voyager, n'avoir de querelle avec perſonne, & ne ſe marier jamais. Mais ceux qui raiſonnent ſi bien ont oublié que, dans le ſyſtême des grecs, la deſtinée étoit inévitable, & qu'il étoit dans celle d'Œdipe de faire tout ce qu'il a fait.

Il eſt donc vrai, comme l'a reconnu Marc-Aurèle, que le but moral, religieux, & politique de la Tragédie an-

cienne, étoit de frapper les esprits de l'ascendant de la destinée, afin d'accoutumer les hommes aux événemens de la vie, de les y résigner d'avance, & de les rendre patiens, courageux, & déterminés. Cette habitude, donnée à un peuple, de tout voir sans étonnement & de tout souffrir sans foiblesse, étoit favorable aux mœurs publiques; & quant à ce qui pouvoit résulter, dans le détail des mœurs privées, du systême de la nécessité, les poëtes s'en inquiétoient peu: c'étoit aux lois à y pourvoir.

A l'avantage de former, dans un Etat républicain exposé aux plus grands revers, une masse d'hommes préparés à tout & résolus à tout, se joignoit celui de leur faire voir que tous les hommes étoient égaux sous l'empire de la destinée; que les plus élevés étoient sujets à l'imprudence & à l'erreur; que les dieux se jouoient des rois; que tout ce qui flatte l'orgueil étoit fragile & périssable; & que les plus grandes calamités & les plus grands crimes étant réservés

aux Souverains, il étoit également insensé d'aspirer à l'être, & de souffrir qu'il y en eût. C'est ce qu'il étoit important d'inculquer à des peuples libres.

Voilà les raisons de préférence qui avoient décidé les Anciens en faveur du systême de la fatalité. Mais puisque ce systême avoit tant d'avantages, pourquoi nous en être éloignés? Est-ce pour écarter l'idée d'une destinée injuste, d'une aveugle nécessité? Nullement; & l'on voit assez que, tant que les Modernes ont pu tirer de ce systême des spectacles intéressans, ils ne s'en sont pas fait scrupule. Est-ce que, l'opinion ayant changé, la vraisemblance & l'intérêt des anciennes fables seroient perdus pour nous? Encore moins: l'illusion supplée à la croyance. Les sujets les plus pathétiques de notre Théâtre sont pris du Théâtre des grecs. L'Œdipe, l'Oreste, la Phèdre, les deux Iphigénies, la Mérope, le Philoctète, &c., réussiront dans tous les temps & chez tous les peuples du monde.

Mais si ce n'a pas été pour rendre la

Tragédie plus morale ou plus intéressante qu'on en a fait un nouveau systême, qu'est-ce donc qui l'a introduit? Le cours naturel des choses, un nouvel ordre de circonstances, la difficulté qu'éprouvoit l'art à s'accommoder des anciens sujets, leur épuisement, des avantages d'une autre espèce que l'on croyoit trouver dans le systême des passions.

Avantages du nouveau systême. Voyez d'abord dans *l'article* POÉSIE, combien l'histoire fabuleuse des grecs, leur religion & leurs mœurs étoient favorables à leur systême, & combien ce qui leur étoit propre est étranger par-tout ailleurs.

Les spectateurs, comme je l'ai dit, se dépaysent aisément; mais l'illusion qui les entraîne tient elle-même aux convenances, & ce systême religieux des grecs ne peut convenir qu'aux sujets qu'il a consacrés. Il n'eût donc jamais fallu sortir de leur histoire fabuleuse; & dans ce cercle, le génie *tragique* se fût trouvé trop à l'étroit.

Il est bien vrai que, dans tous les

temps & chez tous les peuples du monde, on semble reconnoître dans la fortune, & dans ce qu'on appelle le hasard des événemens, une espèce de fatalité, & que par conséquent il étoit possible d'inventer des sujets où tout fût conduit par le sort ou par des causes inévitables; mais des accidens sans rapports, sans liaison de l'un à l'autre, aussi dénués de vraisemblance que de vérité, n'ayant pour eux ni l'opinion réelle ni la tradition fabuleuse, auroient manqué de consistance & d'autorité sur la scène, & n'auroient pas été assez évidemment l'effet d'une puissance tyrannique, attachée à rendre les hommes ou coupables ou malheureux, pour que de ces spectacles du malheur & du crime, on reçût la même impression de terreur dont les grecs se sentoient frappés, & dont leur systême religieux nous frappe encore nous-mêmes dans les sujets où il est empreint.

Cet amas d'incidens fortuits, dont il n'y a rien à conclure, ont pu occuper nos aïeux à la renaissance des Lettres;

& quand ni l'esprit, ni le goût, ni le jugement même n'étoient formés, on en faisoit sur tous les théâtres de l'Europe des comédies sans comique, des *tragédies* sans intérêt. La curiosité, la surprise étoient les seules émotions qu'on éprouvoit à ces spectacles; mais ne connoissant rien de mieux, on croyoit voir le mieux possible.

Enfin Corneille ayant découvert, au milieu de ce chaos, une nouvelle source d'événemens *tragiques*, aussi intéressans dans leurs causes que terribles dans leurs effets, ce fut un cri universel; & l'Europe moderne reconnut la *Tragédie* qui lui étoit propre.

L'homme libre sous un dieu juste, qui permettoit le mal sans en être la cause, l'homme en proie à ses passions, en butte à celles de ses semblables, & rendu malheureux par lui-même ou par eux, devint l'objet de la *Tragédie* & le nouveau spectacle affligeant & terrible dont elle frappa les esprits.

Or les avantages de ce nouveau sys-

tême font d'être plus fécond, plus universel, plus moral, plus propre à la forme & à l'étendue de nos théâtres, plus susceptible de tout le charme de la représentation.

1°. *Plus fécond*, parce qu'il met en jeu tous les ressorts du cœur humain, qu'il en fait les mobiles de l'action théâtrale, qu'il donne lieu aux développemens de toutes les passions actives, que de leur mélange il compose des caractères pleins d'énergie & de chaleur, que de leurs contrastes il tire des situations variées à l'infini, que de leurs combats il fait naître une foule de mouvemens qui étoient inconnus aux Anciens.

Non seulement la passion agite l'âme, mais elle altère la raison, la séduit, la trompe, l'égare, & la range de son parti: de là tout l'artifice qu'elle emploie pour en imposer à celui qu'elle obsède & à tous ceux qu'elle a intérêt de persuader & d'émouvoir; de là l'éloquence de deux passions contraires, pour se vaincre mutuellement; de là les changemens rapides

d'opinion, de sentimens, & de langage dans le même homme, soit que deux passions le tourmentent & le dominent tour à tour, soit qu'une seule passion ait à combattre en lui la bonté naturelle, à triompher de l'innocence, à vaincre un reste de pudeur, à faire taire le devoir, à surmonter la vertu même, à se délivrer de la honte, & à s'affranchir du remords. Voilà ce qui ouvre à notre Théâtre un champ si vaste & si fécond.

Quand l'homme agit par une impulsion étrangère & irrésistible, il n'y a pas à balancer. Mais quand il doit se décider par les mouvemens de son cœur, & que ces mouvemens, comme celui des flots, sont tumultueux & rapides, qu'il est tour à tour entraîné en sens contraires avec la même violence; que presque au même instant que le désir l'emporte, la honte le repousse; & qu'au moment où l'espérance commence à l'élever, il se sent abattu par la crainte & par la douleur; c'est là qu'un naturel sensible, ardent, impétueux, se montre

ſous toutes les faces & dans toutes les attitudes ; c'eſt là que le génie a de quoi s'exercer dans l'art d'imiter & de peindre. Le ſyſtême moderne, oſons le dire, eſt le ſeul où le cœur humain ait été pris par tous les côtés ſenſibles, & ſavamment approfondi.

2°. *Plus univerſel.* Le ſyſtême ancien eſt fondé ſur une opinon locale. Il eſt vrai que cette opinion ſera reçue par-tout comme hypothèſe : mais il ne ſera permis d'y adapter que l'hiſtoire des temps & des lieux où elle a régné. Au contraire, le ſyſtême des paſſions eſt de tous les pays & de tous les ſiècles : par-tout l'homme a été conduit par les mouvemens de ſon cœur ; par-tout il s'eſt rendu coupable & malheureux par ſes paſſions. Notre Théâtre eſt le tableau du monde.

3°. *Plus moral.* C'eſt une choſe utile ſans doute que d'habituer l'homme au malheur, puiſqu'il y eſt expoſé ſans ceſſe. Mais, d'un côté, l'indignation, l'impiété, le déſeſpoir ; de l'autre, le découragement-

ment, l'abattement, l'abandon de soi-même, sont les écueils d'une âme ou forte ou foible, qui s'est laissé frapper de l'ascendant de la destinée, de la nécessité d'en subir les décrets : au lieu qu'il est d'une utilité absolue d'apprendre à l'homme à se craindre lui-même, à être sans cesse en garde contre les ennemis qu'il recèle au fond de son cœur.

Dans un Etat exposé à de grands périls, sujet à de grandes révolutions, où tout homme devoit être déterminé à tout risquer, à tout souffrir, peut-être cet abandon de soi-même aux décrets de la destinée, étoit-il la vertu de premier besoin, & devoit-il former le caractère national. Mais dans une monarchie vaste & tranquille, où une partie des forces de la nation suffit à sa défense, le bonheur public tient essentiellement à des mœurs tempérées. La *Tragédie*, qui réprime les mouvemens de l'ame, est donc une leçon politique, en même temps qu'une leçon de mœurs. La haîne, la colère, la vengeance, l'ambition, la noire

envie, & sur-tout l'amour, étendent leur ravage dans tous les états, dans tous les ordres de la société. Ce sont là les vrais ennemis domestiques, & ceux qu'il est le plus essentiel de nous faire craindre, par la peinture des malheurs où ils peuvent nous entraîner, puisqu'ils y ont entraîné des hommes souvent moins foibles, plus sages, & plus vertueux que nous; & c'est à quoi les grecs n'ont pas même pensé. Si, dans la *Tragédie* ancienne, la passion est quelquefois la cause ou l'instrument du malheur, ce malheur ne tombe pas sur l'homme passionné, mais sur quelque victime innocente. Or pour réprimer en nous la passion, il ne s'agit pas de nous faire voir qu'elle est funeste aux autres, mais à nous-mêmes. On diroit que les grecs évitoient à dessein le but moral que nous cherchons, car ils n'ont pu le méconnoître. Quoi de plus simple en effet pour guérir les hommes de leurs passions, que de leur en montrer les victimes? quoi de plus terrible que l'exemple d'un homme à qui la nature & la

fortune avoient tout accordé pour être heureux, & en qui une seule passion, la même dont chacun de nous porte le germe dans son sein, a tout ravagé, tout détruit. C'est ce rapport, cette induction qui rend l'exemple salutaire; & Aristote lui-même l'a reconnu, mais dans sa Rhétorique. « L'Orateur, dit-il, pour imprimer la crainte à ses auditeurs, doit leur faire voir qu'ils sont en péril; & pour cela mettre sous leurs yeux l'exemple de ceux qui sont tombés dans les malheurs dont il les menace ». Mais l'orateur ne leur dit point: *Si vous disputez le pas à un inconnu, comme fit Œdipe, ou si vous êtes curieux comme lui, vous tuerez votre père, vous épouserez votre mère, vous vous arracherez les yeux.* Il leur dit: *Si vous vous livrez à vos passions, vous en serez les victimes; si vous calomniez le juste, si vous opprimez l'innocent, le Ciel qui les aime, les vengera.* S'il nous présente un ravisseur horriblement puni, comme Thyeste, il ne nous fera pas voir, à côté un monstre exécrable, comme

Atrée, jouiſſant de ſa vengeance, & du jour qu'il a fait pâlir ; mais il oppoſera l'innocent au coupable, & nous montrera celui-ci plus malheureux dans ſes ſuccès que l'autre au comble de l'infortune, l'enfer dans l'ame d'Anitus, le ciel dans l'ame de Socrate. Enfin s'il nous met ſous les yeux des exemples de la peine attachée au crime, ce crime ne ſera pas l'effet de l'erreur, car de l'erreur il n'y a rien à conclure ; mais de la foibleſſe, de l'imprudence, ou de la paſſion, car on peut y remédier. Il eſt donc évident que le deſſein qu'Ariſtote attribue à l'orateur & celui qu'il attribue au poète, ne ſont pas les mêmes. Le but de l'orateur, dans ſon ſens, eſt de rendre les hommes juſtes & ſages par crainte ; & le but du poète eſt de les guérir de la crainte, en les habituant au malheur.

Or cette diſparate n'exiſte plus entre la Morale de l'Eloquence & celle de la *Tragédie* ; & dans le ſyſtême moderne, le but du poète eſt le même que celui de l'orateur.

4°. *Ce ſyſtême eſt encore plus propre à*

la forme de nos théâtres : j'en ai déjà indiqué la raison. Le théâtre a sa perspective : le nôtre est nécessairement moins vaste que celui des grecs ; le spectacle qui chez eux étoit une solemnité, n'est chez nous qu'un amusement ; au lieu d'une nation assemblée, c'est un petit nombre de citoyens ; au lieu d'un grand cirque en plein ciel, c'est une assez petite salle. L'avantage du Théâtre ancien étoit donc dans la pantomime & dans la force des tableaux ; l'avantage du nôtre est dans l'éloquence & dans la beauté des détails. On a dit cent fois que les grecs avoient dédaigné de mettre l'amour sur leur théâtre : on n'a pas vu qu'il leur eût été impossible de l'y peindre comme nos poètes l'ont peint ; que ces détails, ces gradations, ces nuances si délicates, qui en font la décence & le charme, répugnent à la seule idée du mannequin, du casque, du porte-voix d'un homme jouant Ariane, & reprochant au parjure Thésée le crime de l'abandonner : on n'a pas vu que la même cause avoit exclu de

leur Théâtre presque toutes les passions actives, & que, si quelquefois ils les y ont employées, ce n'a été que par esquisses, en les ébauchant à grands traits. Les grecs alloient à leur Théâtre apprendre à souffrir, & non pas à se vaincre. Avec des plaintes, des cris, des larmes, des mouvemens d'effroi, de douleur, & de désespoir, un malheureux poursuivi par les dieux ou accablé par la destinée, étoit sûr d'émouvoir, d'attendrir tout un peuple. C'étoit moins de beaux vers que des hurlemens effroyables, ou des gémissemens profonds, que l'on entendoit de si loin.

Chez nous aucun des accens de l'ame, aucun des traits les plus délicats de la passion n'est perdu ; tous les détails de l'expression, toutes les nuances de la pensée & du sentiment sont aperçus & vivement sentis.

Je ne dis pas que le *Tragique* moderne soit dénué de force : je dis qu'il en a moins, qu'il en doit moins avoir que le *Tragique* ancien, parce qu'il est vu de plus près ; je dis qu'en s'affoiblissant du

côté des peintures, il a dû s'en dédommager du côté des sentimens, & que pour cela le systême qui prête le plus à l'éloquence de l'ame, est ce qui lui convient le mieux.

5°. *Il est plus susceptible de tout le charme de la représentation.* En parlant de la Scène antique, on ne cesse de nous vanter ces théâtres immenses que le ciel éclairoit : & on ne fait pas attention que, dans des spectacles donnés quatre fois l'an à toute la Grèce assemblée, cette vaste étendue étoit d'une nécessité indispensable, bien plus nuisible qu'avantageuse à la beauté de l'imitation ; qu'elle faisoit violence à toute espèce de vraisemblance & d'illusion théâtrale ; qu'il étoit impossible au peintre de distribuer les lumières & les ombres dans les décorations d'un théâtre éclairé par le jour ; que l'acteur jouoit sous un masque, dont la bouche arrondie en trompe lui tenoit lieu de porte-voix ; que ce masque n'exprimoit rien ; & qu'un homme jouant Electre, Iphigénie, ou Phèdre avec un mas-

que & un porte-voix, devoit être au moins peu touchant; que le cothurne, en exhaussant la taille jusqu'à la hauteur de huit pieds, en faisoit un colosse énorme & grotesquement composé; que, s'il est vrai, comme on le dit, que la tête de l'acteur fût dans un casque & le corps dans un mannequin, c'étoit le comble de la difformité; & qu'en supposant même, par impossible, entre la taille, la figure, & le geste d'un homme ainsi façonné, quelque espèce de proportion & d'ensemble, il en seroit toujours de cette imitation dramatique, relativement à la nôtre, comme d'une statue colossale grossièrement taillée, comparée à un statue de grandeur naturelle dont tous les traits seroient finis.

Mais au lieu d'un théâtre immense, qui dans l'éloignement déroboit à la vue ces difformités, supposez les *Tragédies* de Sophocle & d'Euripide, sans aucun changement, représentées à notre manière, & sur des théâtres proportionnés à l'étendue de la voix & à la portée de la vue: alors

le naturel, la vraiſemblance, l'illuſion théâtrale y ſera ; mais alors même combien l'art de l'acteur ne ſera-t-il pas à l'étroit ? L'expreſſion de la ſouffrance eſt pathétique ; mais du côté de l'art elle n'a rien qui favoriſe & développe les grands talens. L'acteur le plus commun, dans des tourmens ou dans des fureurs, imitera les cris de Philoctète ou les rugiſſemens d'Oreſte ; & dans la déclamation, comme dans la peinture, les mouvemens forcés, violens, convulſifs, ſont ce qu'il y a de plus aiſé. La grande difficulté de l'art eſt dans l'expreſſion ſimultanée de deux ſentimens qui agitent l'ame, dans le paſſage de l'un à l'autre, dans les gradations, les nuances, les mouvemens divers ou d'une ſeule paſſion ou de deux paſſions contraires, dans leur calme trompeur, dans leur fougue rapide, dans leurs élans impétueux, enfin dans cette foule d'accidens variés qui forment enſemble le tableau des orages du cœur humain. Que l'on compare les rôles les plus paſſionnés du Théâtre grec, avec les rôles de Néron,

d'Oroſmane, de Rhadamiſte, avec les rôles de Cléopâtre dans Rodogune, de Roxane dans Bajazet, d'Hermione dans Andromaque, d'Alzire & de Sémiramis; que l'on compare la Phèdre d'Euripide avec celle de Racine, l'Electre de Sophocle avec celle de Voltaire, avec ce rôle qui a été le triomphe de la célèbre Clairon: dans le grec, on verra des couleurs fortes, mais entières, ſans reflets & ſans demi-teintes; dans le françois, mille nuances qui, loin d'affoiblir la peinture, ne la rendent que plus vivante, plus variée, & plus ſenſible. C'eſt le grand avantage que nous avons tiré de la petiteſſe de nos théâtres; & ceux qui propoſent de les agrandir, ne ſavent pas le tort qu'ils veulent faire à l'art du poète & à celui de l'acteur.

Des mœurs & des caractères. Si l'on a bien conçu le ſyſtême des Anciens, on ſera peu ſurpris qu'Ariſtote ait ſubordonné les mœurs à l'action, & ne les ait pas même regardées comme néceſſaires à la *Tragédie.* Que l'homme en péril ne

fût pas méchant, que le malheureux, pourſuivi par ſon mauvais ſort, ne l'eût pas mérité; c'en étoit aſſez pour être un objet de terreur & de compaſſion.

Mais lorſqu'il a fallu que les hommes entre eux ſe fiſſent leurs deſtins eux-mêmes; leurs qualités, leurs inclinations, leurs affections, leur naturel, enfin leurs caractères & leurs mœurs ont été les reſſorts de l'action théâtrale.

Dans la *Tragédie*, il y a deux ſortes de caractères : les uns dévoués à la haîne des ſpectateurs; & dans ceux-là le naturel, l'habituel, l'actuel, tout peut être mauvais : les vices les plus bas, les crimes les plus noirs, les ſentimens les plus dénaturés, les perfidies les plus atroces, & les plus lâches trahiſons; toutes ces horreurs, ennoblies comme elles peuvent l'être, forment le caractère d'un Atrée, d'un Narciſſe, d'une Cléopâtre; & dans le tableau dramatique ces figures ont leur beauté.

Un méchant homme, quelque malheureux qu'il ſoit, n'inſpirera point la pitié; mais il inſpirera la terreur de deux ma-

myſtères, & les voici. Dans le cours de l'action, il fera trembler pour l'homme innocent ou vertueux dont il méditera la perte ; & au dénouement, ſi le méchant triomphe, on frémira, comme dans *Mahomet*, de ſe livrer à ſes pareils. Si au contraire c'eſt lui qui ſuccombe, & s'il eſt puni, comme dans *Rodogune*, on frémira de lui reſſembler. « Si les Furies pourſuivoient Néron pour avoir fait périr ſa mère, dit Caſtelvetro, cela n'exciteroit ni pitié ni crainte ; mais qu'elles pourſuivent Oreſte, pour avoir obéi au dieu qui l'a forcé au crime, cela eſt terrible & digne de pitié ». Caſtelvetro a raiſon dans ſon ſens. D'abord il eſt abſolument vrai que Néron n'exciteroit point la pitié : il eſt encore vrai qu'il n'exciteroit pas la même eſpèce de crainte que nous fait éprouver Oreſte, celle que devoit inſpirer aux hommes l'iniquité bizarre de la deſtinée & des dieux. Mais Néron pourſuivi par les Furies, rempliroit de terreur les cœurs dénaturés, & de cette terreur qu'inſpirent des dieux juſtes, qui pour-

ſuivent le parricide juſques ſur le trône du monde, & qui pour le punir déchaînent les enfers. Il eſt donc de l'intérêt des mœurs, comme de l'intérêt de l'art, qu'on rende les méchans ſur la Scène, auſſi odieux qu'ils peuvent l'être.

Mais les caractères auxquels on veut concilier la bienveillance & la commiſération, doivent avoir un fonds de bonté qui nous attache. Ils peuvent être criminels, jamais vicieux ni méchans.

Il faut donc bien diſcerner entre les inclinations habituelles & les affections accidentelles du cœur humain, celles qui ſe concilient avec la bonté d'ame, celles dont le perſonnage intéreſſant peut s'applaudir, celles qu'il peut ſe pardonner, celles qu'il doit déſavouer & ſe reprocher à lui-même : car c'eſt ſur-tout à l'équité du juge intérieur que l'on reconnoît la bonté morale.

Ainſi, les qualités eſſentielles du caractère intéreſſant ſont la droiture, la ſenſibilité, la candeur, la nobleſſe, & mieux encore la grandeur d'ame. Si la paſſion

qui le domine le rend injuste, il doit s'en accuser ; s'il dissimule, ce ne doit être que malgré lui & en rougissant ; s'il est forcé de paroître ingrat, il doit en avoir honte & s'en faire un crime. Son caractère actuel peut être la foiblesse, jamais la fausseté ; l'ambition, jamais l'envie ; la haîne, jamais la calomnie, & encore moins la trahison ; le ressentiment, la vengeance, jamais la dureté, la lâcheté, ni la noirceur ; la violence, l'emportement, jamais la cruauté froide, tranquille, & réflechie. Sa colère ne doit être qu'une sensibilité révoltée par l'excès de l'injure ; qu'une fierté blessée par l'indignité de l'offense ; qu'un vif ressentiment du mal fait à lui-même ou à ce qu'il a de plus cher ; qu'un mouvement d'indignation contre l'orgueil qui l'humilie, l'ingratitude qui l'aigrit, la force injuste qui l'opprime, le crime, en un mot, qui l'irrite, ou le vice impudent qui lui est odieux : les fureurs de sa jalousie ne doivent être que les transports d'un amour violent qui se croit outragé. Ainsi, toutes ses passions

doivent porter avec elles une ſorte d'excuſe & d'apologie, qui le faſſe plaindre d'en être la victime, & qui empêche de le haïr.

C'eſt en cela qu'on nous accuſe de rendre les paſſions aimables ; & il eſt vrai que nous les parons, mais comme des victimes, pour apprendre à les immoler. Il ne s'agit pas de les faire haïr, mais de les faire craindre : c'eſt l'attrait qui en fait le danger : pour en prévenir la ſéduction, il faut donc les peindre avec tous leurs charmes. On tenteroit en vain de rendre odieux des ſentimens dont un bon naturel eſt bien ſouvent la cauſe. Le reſſentiment des injures, la colère, l'ambition, l'amour, les foibleſſes du ſang, le déſir de la gloire, peuvent être funeſtes dans leurs effets, quoiqu'intéreſſans dans leur cauſe. C'eſt avec ce mélange de bien & de mal qu'il faut qu'on les voye ſur le théâtre : car c'eſt ainſi qu'on les verra dans la nature ; & ce n'eſt que par la reſſemblance que l'exemple en eſt effrayant. Plus le perſonnage eſt intéreſſant, plus ſon malheur ſera terri-

ble: sa bonté, ses vertus elles-mêmes n'en feront que mieux sentir le danger de la passion qui l'a perdu; & plus la cause de son malheur est excusable par notre foiblesse, plus nous voyons de près le bord du précipice où il est tombé.

Cette constitution de la fable, du côté des mœurs, est à la fois si utile & si intéressante, si analogue à la nature & à tous les principes de l'art, qu'elle semble avoir dû se présenter d'abord aux inventeurs de la *Tragédie*; & ceux qui entendent citer depuis si long-temps les Anciens comme nos modèles, doivent trouver bien étrange ce que j'ai osé avancer, que le Théâtre des grecs ne fut jamais celui des passions.

On s'autorise de leur exemple pour nous reprocher d'avoir fait de l'amour la passion dominante de la Scène *tragique*. Croit-on de bonne foi qu'un caractère comme celui d'Hermione n'eût pas été beau à Athènes comme à Paris? Mais qui l'auroit joué? qui l'auroit entendu? Ce flux & ce reflux de passions contraires,

le dépit, la fierté, l'amour, la jalousie & la vengeance, leurs accens, leurs traits, leur langage, tout se seroit perdu sous le masque ou dans l'éloignement. Voilà pourquoi la peinture de l'amour & des passions qu'il engendre leur étoit interdite; & s'ils n'en ont pas fait usage, il n'en est pas moins vrai, comme je l'ai prouvé dans l'*article* MŒURS, que, de toutes les passions actives, l'amour est la plus théâtrale, la plus intéressante, la plus feconde en tableaux pathétiques, la plus utile à voir dans ses redoutables excès.

Il faut convenir qu'en peignant l'amour avec tous ses dangers, on le peint avec tous ses charmes ; & c'est par-là qu'on rend les malheureux qu'il a séduits plus dignes de pitié que de haîne : mais c'est aussi par-là qu'on rend cette passion redoutable, autant qu'elle est intéressante. Il faut que l'homme sache, non seulement qu'elle l'égare, mais par quels détours elle peut l'égarer : c'est aux fleurs qui couvrent le piége qu'il doit le reconnoitre ; l'attrait l'avertit du danger.

Si l'homme passionné qui fait lui-même son malheur peut être intéressant, à plus forte raison l'homme vertueux. Mais si la vertu même est cause du malheur, quel intérêt peut-il en naître ? 1°. L'intérêt de la bienveillance & de l'admiration, quand le malheur est absolument volontaire, comme celui de Décius ; mais j'avoue que de tels sujets ne seroient pas assez *tragiques*. 2°. L'intérêt de la pitié mêlée d'admiration & d'amour, quand l'homme de bien, malheureux par son choix, n'a pu se dispenser de l'être, comme Brutus, Régulus, & Caton. Et si l'alternative est telle que, sans honte, l'homme n'ait pu éviter son malheur, il est, pour la vertu, dans l'ordre des maux nécessaires : telle est la situation de Rodrigue, & c'est par-là qu'elle est si touchante.

Le pathétique des mœurs, chez les Anciens, consistoit, non pas dans les passions *actives*, causes du crime & du malheur, mais dans des affections qui rendoient le crime involontaire plus horrible pour celui qui l'avoit commis, &

le malheur plus accablant. Ces ſentimens, que j'appellerai *paſſifs*, ſont ceux de l'humanité, de l'amitié, de la nature. Les Anciens les ont exprimés avec beaucoup de force, de chaleur, & de vérité, parce qu'ils en étoient remplis. Le nom de *piété*, qu'ils leur donnoient, exprime l'idée de ſainteté qu'ils y avoient attachée. On ne lit pas ſans émotion ce que diſoit l'un de leurs plus grands hommes, Epaminondas, que de toutes ſes proſpérités, celle qui lui avoit donné le plus de joie, étoit d'avoir gagné la bataille de Leuctres du vivant de ſes père & mère. L'héroïſme de l'amitié & de la piété filiale étoit familier parmi eux. L'amour paternel & maternel n'étoit pas moins paſſionné. C'étoient les tréſors de leur Théâtre. Les Modernes, choſe étonnante, les avoient négligés, ces tréſors précieux, juſqu'à Voltaire : c'eſt lui qui le premier a répandu dans la *Tragédie* cet intérêt ſi doux de la touchante humanité ; c'eſt lui qui, ſur la Scène, a fait un ſentiment religieux de la bienfaiſance univerſelle ; c'eſt lui

qui a mis dans les sujets modernes toutes les tendresses du sang ; & quel pathétique il en a tiré ! Mérope & Jocaste, il est vrai, comme Andromaque, Hécube & Clytemnestre ; sont prises du Théâtre ancien ; mais les caractères de Brutus, de César, de Lusignan, d'Alvarès, de Zopire, d'Idamé, de Sémiramis, ne sont pris que dans la nature. C'est ce grand secret de la *Tragédie*, presque oublié depuis Euripide, qui a valu à Voltaire l'honneur d'être mis à côté de Corneille & de Racine, ou plutôt la gloire d'être élevé au dessus d'eux, comme ayant mieux connu ou plus fortement remué les grands ressorts du cœur humain.

Ce genre de pathétique se concilie également avec les deux systêmes. Mais une nouvelle différence de l'un à l'autre, c'est la liberté que nous avons, & que les Anciens n'avoient pas, de prendre l'action *tragique* dans la vie obscure & privée. La crainte des dieux & la haîne des rois étoient les deux objets de la *Tragédie* ancienne ; & à cet intérêt religieux &

politique se joignoit l'intérêt national, le plaisir qu'avoient les peuples de la Grèce à voir retracer sur leur théâtre les événemens de leur histoire fabuleuse : or de cette histoire rien n'étoit conservé que les aventures des rois ou des héros. Aristote exprimoit donc le vœu des spectateurs, en demandant que l'on choisît pour la *Tragédie*, parmi les hommes d'un rang illustre & d'une grande réputation, quelque homme d'une fortune éclatante, qui fût devenu malheureux : l'exemple en étoit plus célèbre, plus terrible, plus pitoyable, & plus directement relatif au but que l'on se proposoit. Mais nous, qui n'avons presque jamais aucun intérêt national au sujet de la *Tragédie* ; nous qui ne voulons qu'intimider les hommes par les exemples du danger & du malheur des passions ; n'est-ce que dans les rois que nous pouvons trouver de ces exemples effrayans ?

Sans doute la dignité des personnages donnant plus de poids à l'exemple, il est avantageux pour la moralité de prendre

au moins des noms fameux. D'ailleurs, le sort d'un héros, d'un monarque, donne plus d'importance à l'action théâtrale, & il en résulte, pour le spectacle, plus de pompe & de majesté. Quant à ce qu'on a dit, que l'élévation des personnes fait que leur sort nous touche moins, que les revers qui les menacent ne menacent point le commun des hommes, & que plus leur fortune excite l'envie, moins leur malheur excite la pitié ; c'est ce qu'on peut au moins révoquer en doute. Mérope, Hécube, Clytemnestre, Brutus, Orosmane, Antiochus, sont, par leur rang, fort élevés au dessus du peuple qu'ils attendrissent ; & nous pleurons, nous frémissons pour eux, comme s'ils étoient nos égaux. Un roi, dans le bonheur, est pour nous un roi ; dans le malheur, il est pour nous un homme, & même d'autant plus à plaindre, qu'il étoit plus heureux, & que chacun de nous, se mettant à sa place, sent tout le poids du coup qui l'a frappé.

Le but de la *Tragédie* est, selon nous,

de corriger les mœurs, en les imitant par une action qui serve d'exemple: or que la victime de la passion soit illustre, que sa ruine soit éclatante, la leçon n'en est pas moins générale. La même cause qui répand la désolation dans un Etat, peut la répandre dans une famille. L'amour, la haîne, l'ambition, la jalousie, & la vengeance empoisonnent les sources du bonheur domestique, comme celles du bonheur public. Il y a par-tout des hommes colères comme Achille, des mères faciles comme Hécube, des amantes foibles comme Inès, & crédules comme Ariane, ou emportées comme Hermione, des amans capables de tout dans la jalousie, comme Orosmane & Rhadamiste, & furieux par excès d'amour.

Mais c'est faire injure au cœur humain & méconnoître la nature, que de croire qu'elle ait besoin de titres pour nous émouvoir. Les noms sacrés d'ami, de père, d'amant, d'époux, de fils, de mère, de frère, de sœur, d'homme enfin,

avec

avec des mœurs intéressantes ; voilà les qualités pathétiques. Qu'importe quel est le rang, le nom, la naissance du malheureux que sa complaisance pour d'indignes amis & la séduction de l'exemple ont engagé dans les piéges du jeu, & qui gémit dans les prisons, dévoré de remords & de honte? Si vous demandez quel il est, je vous réponds. Il fut homme de bien, & pour son supplice il est époux & père; sa femme, qu'il aime & dont il est aimé, languit, réduite à l'extrême indigence, & ne peut donner que des larmes à ses enfans qui demandent du pain. Cherchez dans l'histoire des héros une situation plus touchante, plus morale, en un mot, plus *tragique*; & au moment où ce malheureux s'empoisonne, au moment où, après s'être empoisonné, il apprend que le Ciel venoit à son secours, dans ce moment douloureux & terrible, où, à l'horreur de mourir, se joint le regret d'avoir pu vivre heureux, dites-moi ce qui manque à ce sujet pour être digne de la *Tragédie*?

L'extraordinaire, le merveilleux, me direz-vous. Et ne le voyez-vous pas, ce merveilleux épouvantable, dans le passage rapide de l'honneur à l'opprobre, de l'innocence au crime, du doux repos au désespoir, en un mot, dans l'excès du malheur attiré par une foiblesse? Quelle comparaison de *Béverley* avec *Athalie*, du côté de la pompe & de la majesté du Théâtre! mais aussi quelle comparaison du côté du pathétique & de la moralité?

On a donné à Paris cette pièce angloise, & le soulèvement des joueurs a été général contre le succès qu'elle a eu. Les femmes disoient, *Cela est horrible*; les hommes, *Ce n'est pas un joueur*. Non, ce n'est pas un joueur consommé; c'est un joueur qui commence à l'être, comme vous avez commencé, par complaisance, sans passion, sans voir le danger de céder à l'exemple. Il s'est engagé pas à pas, il a perdu plus qu'il ne vouloit; le regret, joint à l'espérance, l'a fait *courir après son argent*, façon de parler aussi

commune que l'imprudence qu'elle exprime : nouvelle perte, nouveaux regrets, nouvelle ardeur de regagner : enfin la gravité du mal lui a fait risquer le plus violent remède, & en voulant se tirer de l'abîme, il y est tombé jusqu'au fond. Cela est horrible, sans doute ; mais cela est très-naturel ; & peut-être aussi très-commun ; & si ce n'est pas à la passion invétérée du jeu que cet exemple peut être salutaire, c'est du moins à la passion naissante, & qui, foible encore & timide, n'a pas aliéné la raison. Ce ne sera pas un remède ; ce sera un préservatif.

La *Tragédie* populaire a donc ses avantages, comme l'héroïque a les siens : mais il ne faut pas dissimuler une utilité exclusivement propre à celle-ci du côté des mœurs. Les rois ont de la peine à concevoir que les malheurs de la vie commune soient un exemple effrayant pour eux : ils ne se reconnoissent que dans leurs pareils : il leur faut donc une *Tragédie* qui soit propre à la royauté ; &

celle-ci eſt pour eux une leçon d'autant plus précieuſe, que c'eſt preſque la ſeule qu'ils daignent recevoir : l'attrait du plaiſir les y engage ; & comme elle n'eſt pas directe, elle ne peut les offenſer. Ils ſe trouvent comme inviſibles dans des Cours étrangères, & préſens à ce qui ſe paſſe dans les temps les plus reculés. C'eſt là que la vérité leur parle avec une noble hardieſſe ; c'eſt là qu'on plaide avec courage la cauſe de l'humanité, que tous les droits ſont mis dans la balance, que tous les devoirs ſont preſcrits & tous les pouvoirs limités ; c'eſt là que tous les préjugés d'une éducation corruptrice ſont ébranlés par les maximes de la nature & de la raiſon ; c'eſt là que l'orgueil eſt confondu, la vaine gloire humiliée ; c'eſt là que le deſpotiſme impérieux voit ſes écueils, & l'ambition ſes naufrages ; c'eſt là que les penchans favoris d'un prince ſont repris ſans ménagement, & châtiés dans ſes parcils ; c'eſt là qu'il ſent tout le danger des mouvemens impétueux d'une âme à qui tout cède, de ces mouvemens

dont un ſeul fait le malheur de tout un peuple, quelquefois la ruine ou la honte d'un roi; c'eſt là qu'il voit ce que jamais on n'a oſé lui faire entendre, que ſes foibleſſes ſont des crimes, & ſes paſſions des fléaux; c'eſt-là qu'il apprend qu'il eſt homme, qu'il peut avoir beſoin de la pitié des hommes, & qu'il aura toujours beſoin de leur amour; c'eſt enfin là qu'il voit ſans maſque le menſonge, l'intrigue, l'adulation, & les reſſorts cachés de tous les mouvemens qui s'exécutent dans ſa Cour. Ainſi, par un renverſement aſſez ſingulier, la Cour d'un roi eſt pour lui un ſpectacle, & la *Tragédie* eſt le développement du méçaniſme qui le produit : l'illuſion eſt dans le palais, & la vérité ſur la Scène.

C'eſt ce qui donnera toujours à la *Tragédie* héroïque une grande prééminence : car il y a mille façons de réprimer le naturel d'un peuple; & rien de plus rare que les moyens d'inſtruire & de former les rois.

Chez les grecs la *Tragédie* étoit na-

tionale, &, à tous égards, elle eût perdu à ne pas l'être ; chez nous, elle est universelle, comme l'empire des passions. Mais comme elle peut être prise dans l'Histoire de tous les pays & de tous les âges, peut-elle être aussi de pure invention ? Brumoi tient pour la négative. « Un sujet d'imagination, dit-il, préviendroit le spectateur incrédule, & l'empêcheroit de concourir à se laisser tromper ». Castelvetro pense comme Brumoi, & il est encore plus sévère ; car il n'en coûte rien à ces messieurs d'appauvrir le génie & l'art.

Mais Aristote, leur oracle, décide formellement que tout peut être d'invention, & les faits & les personnages : soyons de son avis : la pratique du Théâtre le confirme, & la raison le persuade encore plus. Un fait n'est pas connu dans l'Histoire ; & qu'importe ? Avons-nous tous les lieux, tous les siècles présens ? & qui de nous s'inquiète de savoir où le poète a pris ce tableau qui le touche, ce caractère qui l'enchante ? On seroit plus fondé à craindre

qu'en attribuant à un personnage illustre ce qui ne lui est point arrivé, on ne fût comme démenti par le silence de l'Histoire : mais si les convenances y sont bien observées, chacun de nous suppose que cette circonstance d'une vie célèbre lui est échappée ; & dès qu'elle s'accorde avec ce qui lui est connu des lieux, des temps, & des personnages, il ne demande plus rien.

De la composition de la Fable. On a vu, dans l'*article* INTRIGUE, à quoi cette partie se réduisoit chez les anciens. Un ou deux personnages vertueux ou bons, ou mêlés de vices & de vertus, qui, malheureux constamment, succombent, ou qui, par quelque accident imprévu, échappent au danger qui les menaçoit ; voilà leurs fables les plus renommées. Aristote les réduit toutes à quatre combinaisons. « Il faut, dit-il, que le crime s'achève ou ne s'achève pas, & que celui qui le commet ou va le commettre, agisse sans connoissance ou de propos délibéré ». J'ai déjà dit qu'il donne la

préférence, tantôt à celle de ces combinaisons où la connoissance du crime que l'on va commettre empêche qu'il ne s'exécute, tantôt à celle où le crime n'est reconnu qu'après qu'il est exécuté. La vérité est que le crime connu avant d'être commis, & le crime commis avant d'être connu, font deux actions très-touchantes ; mais celle-ci réserve le fort de l'intérêt pour le dénouement, comme dans l'*Œdipe* ; l'autre l'épuise avant la révolution, comme dans l'*Iphigénie en Tauride*. Le crime commis avant d'être connu, rend la catastrophe terrible, & remplit l'objet du système ancien. Le crime connu avant d'être commis, rend la solution du nœud consolante, & convient mieux au système moderne. La fatalité manque son effet, si le crime n'est pas consommé ; la passion a produit le sien, dès qu'elle a conduit l'homme au bord du précipice.

Un genre de fable qu'Aristote sembloit avoir banni du Théâtre, & que Corneille a réclamé, est celle où le crime entrepris

avec connoiſſance de cauſe ne s'achève pas. « Cette manière, dit le philoſophe grec, eſt très-mauvaiſe; car outre que cela eſt horrible & ſcélérat, il n'y a rien de *tragique*, parce que la fin n'a rien de touchant ». C'eſt ainſi qu'il devoit raiſonner, perſuadé, comme il l'étoit, que le pathétique réſidoit dans la cataſtrophe: auſſi ajoute-t-il que, dans ces occaſions, il vaut mieux que le crime s'exécute, comme celui de Médée; & c'eſt à ce genre de fable qu'il donne le troiſième rang. Corneille, au contraire, avoit en vue les mouvemens que doit exciter le pathétique intérieur de la fable juſqu'au moment de la ſolution; & c'eſt par-là qu'il s'eſt décidé. « Lorſqu'on agit, dit-il, avec une entière connoiſſance, le combat des paſſions contre la nature, & du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du poème; & de là naiſſent les grandes & les fortes émotions ». Il convient donc qu'un crime réſolu, prêt à ſe commettre, & qui n'eſt em-

pêché que par un changement de volonté, fait un dénouement vicieux; mais ſi celui qui l'a entrepris fait ce qu'il peut pour l'achever, & ſi l'obſtacle qui l'arrête vient d'une cauſe étrangère; « il eſt hors de doute, pourſuit Corneille, que cela fait une *Tragédie* d'un genre peut-être plus ſublime que les trois qu'Ariſtote avoue ».

Ariſtote & Corneille ont été conſéquens. L'un ſe propoſoit de laiſſer la terreur & la pitié dans l'ame des ſpectateurs après le dénouement; il devoit donc ſouhaiter que le crime fût conſommé. L'autre ſe propoſoit d'exciter ces deux paſſions durant le cours du ſpectacle, peu en peine de ce qui en réſulteroit quand tout ſeroit fini, & que l'illuſion auroit ceſſé: or tant que l'innocence & la vertu ſont en péril & que l'on croit voir approcher l'inſtant où elles vont ſuccomber, on s'attendrit, on frémit pour elles, & plus le danger eſt preſſant, plus la crainte & la pitié redoublent: de là

les grands mouvemens du cinquième acte de *Rodogune*, qu'il s'agiſſoit de juſtifier.

A l'égard du crime empêché par un changement de résolution dans celui qui alloit le commettre avec connoiſſance de cauſe, il y en a des exemples ſur notre Théâtre, comme dans l'*Orphelin de la Chine*; & pourvu que l'action préméditée ne ſoit pas atroce, ces dénouemens ont leur beauté. Il arrive même ſouvent que l'action *tragique*, ſans être un crime, ne laiſſe pas d'être funeſte, comme feroit la vengeance d'Auguſte dans *Cinna*, & celle de Guſman dans *Alzire*, dont le dénouement n'eſt autre choſe qu'un changement de volonté.

Ainſi, le ſyſtême des paſſions admet toutes les formes de fable, excepté celle dont l'événement eſt favorable au crime; & encore l'a-t-on ſoufferte quand le dénouement donné par l'Hiſtoire n'a pu être changé, comme dans *Britannicus* & dans *Mahomet*. Mais la grande difficulté eſt dans la diſpoſition intérieure de la fable; & pour la rendre féconde en in-

cidens, en révolutions pathétiques, le vrai moyen est d'y réunir l'importance du sujet, la force & le contraste des caractères, & la chaleur des sentimens & des intérêts opposés. Tout le reste naît de soi-même; & dans une fable [illegible]tituée, on verra les situations, les scènes vives & pressantes, se succéder sans peine & sans relâche, & se pousser comme les flots : au lieu que, si les intérêts n'ont rien de passionné, comme dans *Sertorius*, si les caractères opposés au caractère principal sont négligés, comme dans *Ariane*, si tout est foible, & le sujet, & les caractères, & les sentimens, comme dans *Bérénice*, le tissu de l'action se ressentira de cette foiblesse, & toute l'éloquence du poëte sera insuffisante pour en remplir les vides & en ranimer la langueur.

L'on sent bien quelle est la foiblesse du sujet de *Sertorius*, & qu'avec toute son importance il n'a rien de passionné. Mais pourquoi le sujet de *Bérénice* est-il plus foible que celui d'*Ariane*, que celui d'*Inès*, que celui de *Didon*? n'est-ce

pas le même problême, la même alternative? Non : la simple maladie de l'amour n'est point *tragique*; il faut, si je l'ose dire, qu'elle soit compliquée. Le malheur de Bérénice n'est que la peine légitime d'un amour imprudent; or c'est l'indignité du malheur qui le rend pathétique. Titus, en renvoyant Bérénice, n'est qu'un homme sage, qui cède à sa gloire & à son devoir; Thésée est un perfide, Enée est un ingrat, Pèdre seroit un monstre. Qu'une femme se plaigne comme Bérénice, qu'on ne la préfère pas à l'empire du monde; sa douleur touche foiblement : mais qu'une femme se plaigne d'être trahie, déshonorée, abandonnée par un amant à qui elle a tout sacrifié, pour qui elle a tout fait, comme Ariane, ou Didon; il n'est personne qui ne ressente les déchiremens de son cœur : ils sont encore plus douloureux, si elle est épouse & mère comme Inès. Ce n'est plus l'amour seul, c'est tout ce qu'il y a de plus cher & de plus saint dans la nature, qui est compromis dans ces sujets, l'hon-

neur, la bonne foi, la reconnoiſſance, & dans Inès les nœuds de l'hymen & du ſang. Ainſi, tous les poiſons de la perfidie, de l'ingratitude, & de la honte, verſés dans les plaies de l'amour, les enveniment ; & c'eſt là ce qui le rend *tragique*.

On verra mieux, dans l'*article* ACTION, ce que j'entends par la force du ſujet. Quant à celle des caractères, elle conſiſte dans l'énergie & la chaleur des ſentimens ſi le perſonnage eſt en action ; & dans la fermeté de l'ame lorſqu'il ne fait que réſiſtance. Dans un roi, dans un père, une froide rigueur, une autorité inflexible, une vertu inexorable ſuffit pour rendre malheureux deux jeunes cœurs paſſionnés. Mais ſoit du côté de l'action, ſoit du côté de l'obſtacle, ſoit dans le choc de deux mouvemens oppoſés, chacun des caractères, dans ſa ſituation, doit être ce qu'il eſt, le plus qu'il eſt poſſible, ſans paſſer les bornes de la vraiſemblance & les forces de la nature. Si Burrhus pouvoit être plus ver-

tueux, Narciſſe plus ſcélérat, Cléopâtre, dans *Rodogune*, plus ambitieuſe, Ariane plus tendre, Oroſmane plus amoureux, ils ne le ſeroient pas aſſez. De la force des caractères naît la chaleur des ſentimens, & de là celle de l'action.

L'*action* & ſes qualités, comme la *vraiſemblance*, les *unités*, l'*intérêt*, le *pathétique*, la *moralité*; ſes parties eſſentielles, l'*expoſition*, l'*intrigue*, le *dénouement*; ſes diviſions & ſes repos, les *actes* & les *entr'actes*; ſes moyens; les *mœurs*, les *ſituations*, les *révolutions*, les *reconnoiſſances*, ont leurs articles ſéparés : on peut les voir à leur place.

Il ne me reſte plus qu'à tirer, de l'eſſence de la *Tragédie* & de la différence de ſes deux ſyſtêmes quelques inductions relatives au langage & à la répréſentation.

J'en ai aſſez dit ſur le ſtyle dans les articles relatifs à cette partie eſſentielle de l'art ; je me bornerai ici à deux queſtions intéreſſantes. L'une, pourquoi la *Tragédie* ancienne eſt plus en action

qu'en paroles ; & la moderne, au contraire, plus en paroles qu'en action. Obſervez d'abord que j'entends ici par *action* la pantomime théâtrale, les incidens, & les tableaux, en un mot, le ſpectacle des yeux ; & dans ce ſens-là, il eſt vrai que la *Tragédie* moderne eſt bien ſouvent inférieure à l'ancienne. Mais la différence n'eſt pas toujours à l'avantage de celui-ci ; & je crois l'avoir fait ſentir en parlant de la PANTOMIME, & des différences de la repréſentation ſur l'un & ſur l'autre théâtre. Il y a des ſituations tranquilles pour les yeux, & très-pathétiques pour l'ame : c'eſt de l'action ſans mouvement : & au contraire, il arrive ſouvent, dans les pièces à incidens, que ſur la Scène tout paroît agité, & que, dans les eſprits & dans les cœurs, tout eſt tranquille : c'eſt du mouvement ſans action (*Voyez* ACTION, SITUATION). Quant à la profuſion des paroles qu'on nous reproche, il eſt encore vrai que nous donnons quelquefois trop à l'Eloquence poétique, en faiſant parler nos perſonnages lorſqu'ils ne de-

vroient que sentir. Mais aussi ne faut-il pas croire que le langage des passions se réduise à des sens suspendus, à des mots entrecoupés, à d'éternelles réticences. Dans le trouble & l'égarement, dans les accès d'une passion, ou dans le choc rapide & violent de deux passions opposées, ces mouvemens interrompus sont naturels & à leur place ; mais tant que l'ame se possède & peut se rendre compte à elle-même des sentimens dont elle est remplie, non seulement la passion permet des développemens, mais elle en exige, pour être vivement & fidèlement peinte. Lorsqu'Orosmane attend Zaïre pour la poignarder, il ne doit dire que quelques mots terribles : lorsque Phèdre apprend que Thésée est vivant & qu'il arrive, un silence morne seroit l'expression la plus vraie de l'horreur dont elle est saisie ; c'est dans ses yeux qu'on devroit voir la résolution de mourir. Mais lorsqu'Orosmane, se possédant encore, croit venir accabler Zaïre de ses reproches & de son *froid mépris* ; lorsque Phèdre annonce à Œnone

qu'elle a une rivale ; ce seroit méconnoître la nature, que de trouver qu'ils parlent trop : à plus forte raison dans des situations moins violentes, de longs discours sont-ils placés. Le Théâtre ancien n'a rien de pareil à la scène d'Auguste avec Cinna ; & tant pis pour le Théâtre ancien. C'est par ces développemens du sentiment & de la pensée, lorsqu'ils sont à leur place, que nos belles *Tragédies* ont tant d'avantage à la lecture sur toutes celles qui ne sont qu'en mouvemens & en tableaux. *La* Tragédie *est faite pour être représentée*, nous disent ceux qui ne savent pas écrire ou qui ne savent pas lire. On peut leur répondre que si les esprits sont éclairés en même temps qu'ils sont émus, si, après que l'illusion & l'émotion théâtrale on cessé, le spectateur s'en va la tête pleine de grandes choses grandement exprimées, la *Tragédie* n'en vaut pas moins. On peut leur répondre que *Cinna*, *les Horaces*, *Phèdre*, *Britannicus*, *Zaïre*, & *Mahomet* ne perdent rien à être représentés, quoiqu'ils soient faits aussi pour

être lus ; & que le *Cid* n'en eut que plus de gloire, lorsqu'après lui avoir donné tant de larmes à la représentation, tout le monde le sut par cœur.

L'autre question est de savoir pourquoi, dès son origine & chez tous les peuples du monde, la *Tragédie* a parlé en vers.

Il est bien sûr que de tous les genres de Poésie, le dramatique est celui qui paroît le mieux pouvoir se passer de cet ornement accessoire, par la raison que, dans la chaleur du dialogue & de l'action, l'ame est assez émue, ou par la vivacité du Comique, ou par la véhémence du *Tragique*, pour ne rien désirer de plus ; & pourvu que l'oreille ne soit point offensée, c'en est assez : un sentiment plus cher que celui de la mélodie nous occupe dans ce moment. Aussi voit-on que la Comédie réussit en prose comme en vers ; & dans les scènes comiques de l'*Avare* ou du *Bourgeois gentilhomme*, on ne pense pas même que ce dialogue si naturellement écrit, ait jamais pu l'être autrement. On voit de même que, dans les

Tragédies vraiment pathétiques & mal verſifiées ; comme *Inès*, ce défaut n'eſt pas aperçu ; & je ne doute pas qu'*Inès*, écrite en excellente proſe, n'eût réuſſi de même.

Les Anciens avoient reconnu que la Poéſie dramatique exigeoit un langage plus naturel que le Poème lyrique & l'Epopée, & ils avoient pris pour la Scène celui de leurs vers dont le rhythme approchoit le plus de la proſe. Ceux qui, comme moi, ont le malheur de ne lire Euripide & Sophocle que dans de foibles traductions, ſentent très-bien que le charme & l'effet des ſcènes touchantes ou terribles ne tenoit point à l'harmonie du vers ; & une proſe comme étoit celle de Platon ou d'Iſocrate, de Thucydide ou de Démoſthène, eût très-bien pu y ſuppléer.

Pourquoi donc tous les poëtes grecs s'étoient-ils accordés à écrire en vers la *Tragédie* ? L'uſage reçu, l'habitude, un goût de prédilection pour cette cadence régulière, la facilité de la langue à s'y prêter, l'analogie à conſerver entre la ſcène récitée & le chœur qui étoit chanté,

la mélopée ou la déclamation théâtrale, qui étoit elle-même une espèce de chant, étoient des raisons suffisantes de cette préférence que la *Tragédie* avoit donnée aux vers sur la prose : mais la Comédie, le plus libre de tous les Poèmes, le plus approchant de la nature, n'auroit-elle pas dû s'en tenir au langage le plus naturel ? dans les bouffonneries d'Aristophane, dans ses farces grossières, il seroit bien étrange qu'on eût cherché le plaisir délicat de la cadence & de la mesure.

La Poésie dramatique en général avoit donc quelque autre avantage à s'imposer la contrainte du vers ; & cet avantage étoit commun à l'oreille & à la mémoire : c'étoit pour l'une & l'autre un besoin plutôt qu'un plaisir.

La plus grande incommodité des grands théâtres est la difficulté d'entendre ce qui est prononcé de si loin : la bouche des masques en porte-voix, & les vases d'airain qu'on avoit placés de manière à réfléchir le son, prouvent le mal par le remède. Or les vers, dont la mesure est connue &

auxquels l'oreille eſt habituée, donnent la facilité de ſuppléer ce que l'on n'entend pas, ou de corriger ce que l'on entend mal. Le ſeul eſpace du mot l'indique, & l'auditeur remplit le vide des ſons qui lui ſont échappés. Il en eſt de même pour la mémoire. Ainſi, ſoit pour entendre les paroles, ſoit pour les retenir, la marche régulière des vers étoit d'un grand ſecours; & cela ſeul l'eût fait préférer à la proſe.

Dans nos petites ſalles de ſpectacles, la difficulté n'eſt pas ſi grande pour l'oreille, mais elle eſt la même pour la mémoire; & c'en ſeroit aſſez encore pour qu'on donnât la préférence aux vers, dont un hémiſtiche amène l'autre, & dont la rime ſeule nous rappelle le ſens. *Voyez* VERS & RIME.

Dans la Comédie, où il y a communément peu de choſe à retenir, on a été diſpenſé d'écrire en vers; mais dans la *Tragédie*, dont les détails ſont précieux à recueillir & intéreſſans à rappeler, le vers a paru néceſſaire. On diſtingue

e, parmi les comédies, celles qui méritoient d'être écrites en vers, comme le *Misanthrope*, le *Tartufe*, les *Femmes Sçavantes*, le *Méchant*, la *Métromanie*; & celles qui n'auroient rien perdu à être écrites en prose, comme l'*Etourdi*, le *Dépit amoureux*, l'*Ecole des femmes*, l'*Ecole des maris*. Il en est de même chez les Anciens : on sent qu'Aristophane & Plaute n'avoient aucun besoin de la mesure de l'ïambe ; on sent que Térence, & vraisemblablement Ménandre, son modèle, auroient beaucoup perdu à ne pas exprimer en vers tant de détails, si délicats, si vrais, que l'on aime à se rappeler.

Mais il y a une raison plus intéressante pour les poètes d'écrire en vers la *Tragédie*, & quelquefois la comédie ; & cette raison étoit la même pour les Anciens que pour nous. Tout n'est pas également vif dans le Comique ; dans le *Tragique*, tout n'est pas également passionné : il y a des éclaircissemens, des développemens, des passages inévitables d'une situation à l'autre ; il y a des délibérations

tranquilles, en un mot, des momens calme, où, n'étant pas assez émue de l'intérêt de la chose, l'ame demande à être occupée du charme de l'expression, pour ne pas cesser de jouir. C'est alors que le coloris de la Poésie doit enchanter l'imagination, que l'harmonie du vers doit enchanter l'oreille ; & c'est un avantage que Racine & Voltaire ont très-bien senti, & que Corneille a méconnu. Les pièces de Racine les mieux écrites sont les plus foibles du côté de l'action, comme *Athalie* & *Bérénice*. Dans Voltaire comme dans Racine, les scènes les moins pathétiques sont celles où il a le plus soigneusement employé la magie des beaux vers : voyez le premier acte de *Brutus* ; voyez la scène de Zopire & de Mahomet ; voyez les scènes de César & de Cicéron, dans *Rome sauvée* ; voyez de même l'exposition de *Bajazet*, la grande scène de Mithridate avec ses deux fils, & celle d'Agrippine avec Néron, dans le quatrième acte de *Britannicus*. Corneille a aussi des scènes tranquilles de la plus

grande

de beauté ; c'étoit même là son triomphe : mais observez qu'il y étoit porté par la grandeur de son objet, & que toutes les fois qu'il n'a que des choses communes à dire, il semble dédaigner le soin de les parer & de les ennoblir. Racine & Voltaire n'ont rien de plus soigné que ces détails ingrats ; ils sèment des fleurs sur le sable. Corneille ne fait jamais de si beaux vers, que lorsque la situation l'inspire, & qu'elle s'en passeroit : dès que son sujet l'abandonne, il s'abandonne aussi lui-même, & il tombe avec son sujet. Les deux autres, tout au contraire, ne s'élèvent jamais si haut par l'expression, que lorsque la foiblesse de leur sujet les avertit de se soutenir & d'employer leur propres forces. Tel est le grand avantage des vers.

Mais à cet avantage on oppose le charme de la vérité & du naturel, qu'on ne sauroit disputer à la prose. *Dans aucun pays du monde*, dit-on, *dans aucun temps, les hommes n'ont parlé comme on les fait parler sur la Scène ; les vers sont un lan-*

gage factice & maniéré. J'en conviens ; mais est-ce la vérité toute nue qu'on cherche au Théâtre ? On veut qu'elle y soit embellie ; & c'est cet embellissement qui en fait le charme & l'attrait. On sait qu'on va être trompé, & l'on est disposé à l'être, pourvu que ce soit avec agrément, & le plus d'agrément possible. C'est donc ici le moment de se rappeler ce que j'ai dit de l'illusion : elle ne doit jamais être complète ; & si elle l'étoit, le spectacle *tragique* seroit pénible & douloureux. Les accessoires de l'action en doivent donc tempérer l'effet : or l'un des accessoires qui tempèrent l'illusion en mêlant le mensonge avec la vérité, c'est l'artifice du langage, artifice matériel, qui n'est sensible qu'à l'oreille, & qui n'altère point le naturel de la pensée & du sentiment ; car au spectacle il faut bien observer que tout doit être vrai pour l'esprit & pour l'âme, & que le mensonge ne doit être sensible que pour l'oreille & pour les yeux. Il en est donc de la forme des vers comme de la forme du théâtre ; les yeux

& les oreilles sont avertis par-là que le spectacle est une feinte, tandis que l'esprit & l'ame se livrent à la vraisemblance parfaite des situations, des mœurs, des sentimens, & des peintures. Quelle est donc en nous cette duplicité de perception ? C'est une énigme dont le mot est le secret de la nature ; mais, dans le fait, rien de plus réel. *Voyez* ILLUSION.

J'ai déjà fait sentir combien la différence des deux Théâtres est à l'avantage du nôtre du côté de la déclamation & de l'action pantomime. Chez les Anciens, les accens de la voix, l'articulation, le geste, tout devoit être exagéré. Le jeu du visage, qui chez nous est aussi éloquent que la parole, étoit perdu pour eux ; leurs masques & leurs vêtemens étoient quelque chose de monstrueux ; leur usage de faire jouer les rôles des femmes par des hommes, prouve combien toutes les finesses, toutes les délicatesses de l'imitation leur étoient interdites par cet éloignement de la scène qui en sauvoit les difformités.

C'eſt donc une bien vaine déclamation que les éloges prodigués à ces grands théâtres ouverts, où l'on avoit, dit-on, l'honneur d'être éclairé par le ciel, choſe auſſi incommode dans la réalité que magnifique dans l'idée ; à ces théâtres, dis-je, qu'on n'auroit pas manqué de lambriſſer, s'il eût été poſſible, & qu'à Rome on couvroit, faute de mieux, de voiles ſoutenues par des mâts & par des cordages.

Les grecs avoient tout fait céder à la néceſſité d'avoir un vaſte amphithéâtre : voilà le vrai. Pour nous, loin de nous plaindre d'avoir des théâtres moins vaſtes, où la parole & l'action ſoient à la portée de l'oreille & des yeux, nous devons nous en applaudir, & tirer de cet avantage, du côté de l'acteur comme du côté du poète, tout ce qui peut contribuer au charme de l'illuſion. L'acteur de Racine ne doit pas être celui d'Eſchyle ou d'Euripide ; & autant le poète françois eſt plus délicat, plus correct, plus varié, plus fin, autant le comédien doit l'être. (*Voyez* DÉCLAMATION). Ainſi, la *Tragédie* mo-

dèrne, au lieu d'être, comme l'ancienne, une eſquiſſe de Michel-Ange, ſera un tableau de Raphaël.

TUTOIEMENT. Façon de parler à quelqu'un à la ſeconde perſonne du ſingulier. La politeſſe veut que, dans notre langue, on faſſe comme ſi la perſonne à qui l'on adreſſe la parole étoit double ou multiple, & qu'on lui diſe *Vous* au lieu de *Tu* : c'eſt une ſingularité qui répond à celle de dire *Nous*, quoiqu'on ne ſoit qu'un, lorſque celui qui parle eſt un Souverain ou une perſonne conſtituée en dignité, & quelle fait un acte ſolennel de ſa volonté ou de ſon autorité : uſage qui, je crois, prit naiſſance chez les empereurs romains, lorſqu'ils faiſoient ſemblant de prendre conſeil du Sénat, & d'exprimer dans leurs édits une volonté collective. Le *Nous* eſt encore réſervé aux perſonnes en dignité ou en fonctions ſérieuſes. Le *Vous* eſt devenu d'un uſage commun & indiſpenſable entre les per-

ſonnes qui, n'étant pas familières l'une avec l'autre, veulent ſe traiter décemment.

« Le *Tutoiement*, dit Fontenelle (*Vie de Pierre Corneille*), ne choque pas les bonnes mœurs, il ne choque que la politeſſe & la vraie galanterie; il faut que la familiarité qu'on a avec ce qu'on aime ſoit toujours reſpectueuſe, mais auſſi il eſt quelquefois permis au reſpect d'être un peu familier. On ſe *tutoyoït* anciennement dans le Tragique même, auſſi bien que dans le Comique; & cet uſage ne finit que dans l'*Horace* de Corneille, où Curiace & Camille le pratiquent encore. Naturellement le Comique a dû pouſſer cela un peu plus loin; & à cet égard, le *Tutoiement* n'expire que dans le *Menteur* ».

Je ne ſuis pas tout à fait de l'avis de Fontenelle. Le *Tutoiement*, d'égal à égal & dans une ſituation tranquille, eſt ſans doute une familiarité; mais, ſoit dans le Tragique ſoit dans le Comique, cette familiarité ſera toujours décente, non

seulement du frère à la sœur, de l'ami à l'ami, mais encore de l'amant à la maîtresse, lorsque l'innocence, la simplicité, la franchise des mœurs l'autorisera, comme dans le langage des villageois, des peuples agrestes, ou sauvages, ou même peu civilisés, & dont les mœurs sont âpres & austères. Alzire & Zamore se *tutoient*, & il n'y a rien d'indécent. C'est peut-être la même raison, ou plutôt un sentiment exquis de la vérité des mœurs, qui a engagé Corneille à donner cette nuance de familiarité au langage de Curiace & de Camille.

En général, toutes les fois que la familiarité douce n'aura l'air que de l'innocence & de l'ingénuité, le *Tutoiement* sera permis. Il l'est de même dans tous les mouvemens d'une tendresse vive, ou d'une passion violente.

OROSMANE A ZAÏRE.

Quel caprice étonnant que je ne conçois pas !
Vous m'aimez ! Et pourquoi vous forcez-vous, cruelle,
A déchirer le cœur d'un amant si fidèle ?
Je me connoissois mal ; oui, dans mon désespoir,

J'avois cru sur moi-même avoir plus de pouvoir.
Va, mon cœur est bien loin d'un pouvoir si funeste.
Zaïre, que jamais la vengeance céleste
Ne donne à ton amant, enchaîné sous ta loi,
La force d'oublier l'amour qu'il a pour toi.
Qui, moi? que sur mon trône une autre fût placée!
Non, je n'en eus jamais la fatale pensée:
Pardonne à mon courroux, à mes sens interdits,
Ces dédains affectés & si bien démentis:
C'est le seul déplaisir que jamais dans ta vie
Le Ciel aura voulu que ta tendresse essuye.
Je t'aimerai toujours... Mais d'où vient que ton cœur,
En partageant mes feux, différoit mon bonheur?
Parle; étoit-ce un caprice? est-ce crainte d'un maître,
D'un soudan, qui pour toi veut renoncer à l'être?
Seroit-ce un artifice? Epargne toi ce soin:
L'art n'est pas fait pour toi, tu n'en as pas besoin
Qu'il ne souille jamais le saint nœud qui nous lie.
L'art le plus innocent tient de la perfidie.
Je n'en connus jamais, & mes sens déchirés,
Pleins d'un amour si vrai....

ZAÏRE.

Vous me désespérez.
Vous m'êtes cher, sans doute, & ma tendresse extrême
Est le comble des maux pour ce cœur qui vous aime.

OROSMANE.

O Ciel! expliquez-vous. Quoi! toujours me troubler?

Cet exemple fait voir bien sensiblement par quels mouvemens de l'ame on peut passer avec bienséance du *Vous* au *Tu*, & du *Tu* au *Vous* : mais ce qui est naturel & décent dans le caractère d'Orosmane, ne le seroit pas dans celui de Zaïre, parce qu'il n'est que tendre, & qu'il n'est point passionné. Tant que la passion d'Hermione est contrainte, elle dit *Vous*, en parlant à Pyrrhus :

Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé,
Cherche un reste de sang que l'âge avoit glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée ;
De votre propre main Polixène égorgée,
Aux yeux de tous ces grecs indignés contre vous ;
Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

Mais dès que son indignation, son amour, sa douleur éclatent, Hermione s'oublie : le *Tutoiement* est placé.

Je ne t'ai point aimé, cruel ! qu'ai-je donc fait ?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes ;
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces ;
J'y suis encor, malgré tes infidélités,

Et malgré tous ces grecs, honteux de mes bontés....
Mais, Seigneur, s'il le faut, si le Ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire, &c.

Une singularité remarquable dans l'usage du *Tutoiement*, c'est qu'il est moins permis dans le Comique que dans le Tragique ; & la raison en est, que le sérieux de celui-ci écarte davantage l'idée d'une liberté indécente. Pour que deux amans se *tutoient* dans une scène comique, il faut qu'ils soient d'une condition où les bienséances ne soient pas connues, ou que leur innocence & leur candeur soit si marquée, qu'elle donne son caractère à leur familiarité.

Une autre bizarrerie de l'usage est de permettre le *Tutoiement*, du moins en Poésie, dans l'extrême opposé à la familiarité : c'est ainsi qu'en parlant à Dieu & aux rois, on les *tutoie*, soit à l'imitation des Anciens, soit parce que le respect qu'ils impriment est trop au dessus du soupçon, & que le caractère en est trop marqué pour ne pas dispenser d'une vaine formule.

Grand Dieu, tes jugemens sont remplis d'équité.
Grand Roi, cesse de vaincre, ou je cesse d'écrire.

Les deux caractères extrêmes du *Tutoiement* se font sentir dans ces deux épîtres de Voltaire :

Philis, qu'est devenu le temps, &c.
Tu m'appelles à toi, vaste & puissant Génie, &c.

Dans l'une, il est l'excès de la familiarité; dans l'autre, l'excès du respect & le langage de l'apothéose.

A propos de l'usage qui, dans notre langue, veut qu'on mette le pluriel à la place du singulier, je demande pourquoi, dans un écrit qui est l'ouvrage d'un seul homme, l'auteur, en parlant de lui-même, se croit obligé de dire *Nous* ? Ce n'est certainement pas pour donner à ce qu'il avance une sorte d'autorité qui ait plus de volume & de poids; c'est au contraire une formule à laquelle on attache une idée de modestie. Mais sur quoi porte cette idée ? *Nous croyons*, *nous ne pensons pas*, *nous avons prouvé*, &c.; est-ce dire autre chose que *je crois*, *je ne pense*

pas, j'ai prouvé? Il est vraisemblable que cet usage s'est introduit par des ouvrages de société, où le travail étoit commun & l'opinion collective; & que dans la suite, pour donner à leur style plus de gravité, quelques écrivains ont suivi cet exemple. Mais lorsqu'un homme, en se nommant, propose ses idées comme venant de lui, la formule de *Nous* est au moins inutile; & la preuve que, dans l'usage & dans l'opinion, le personnel au singulier n'est pas un trait de vanité, c'est qu'en parlant ou en opinant, jamais orateur, ni sacré ni profane, ne s'est cru obligé de dire *Nous*.

U.

UNITÉ. Ce n'est pas rendre l'idée d'*Unité* avec assez de justesse & de précision, que de la définir, *Une qualité qui fait qu'un ouvrage est par-tout égal & soutenu.*

Un ouvrage d'un ton décent & conve-

nable, d'un ſtyle analogue au ſujet, qu'aucune négligence ne dépare, & qui d'un bout à l'autre ſe reſſemble à lui-même, comme celui de La Bruyère, eſt un ouvrage *égal & ſoutenu*, & il n'y a point d'*Unité*.

Mais lorqu'en écrivant on ſe propoſe un but général, un objet unique, tout doit ſe diriger & tendre vers ce but : voilà l'*Unité de deſſein*. C'eſt ainſi que, dans l'*Eſſai ſur l'entendement humain* de Locke, tout ſe réunit à ce point, l'*Origine de nos idées*.

Le caractère du ſujet, le caractère dont s'eſt revêtu l'écrivain, ſi c'eſt lui qui parle, le caractère qu'il a donné à ſes perſonnages, s'il en introduit & s'il leur cède la parole, décident le caractère du langage ; & celui-ci doit ſe ſoutenir & ſe reſſembler à lui-même : c'eſt ce qu'on appelle *Unité de ton & de ſtyle*. *Voyez* ANALOGIE.

Dans la Poéſie épique & dramatique on a preſcrit d'autres *Unités* : ſavoir, dans l'une & dans l'autre, l'*Unité* d'ac-

tion, l'*Unité* d'intérêt, l'*Unité* de mœurs, l'*Unité* de temps, & de plus, dans le Dramatique, l'*Unité* de lieu.

Sur l'*Unité* d'action, la difficulté consistoit à savoir comment la même action peut être *une* sans être simple, ou composée sans être double ou multiple ; mais en se rappelant la définition que j'ai donnée de l'action, soit épique, soit dramatique, on jugera au premier coup-d'œil quels sont les incidens, les épisodes qui peuvent y entrer sans que l'action cesse d'être *une*.

L'action, ai-je dit, est le combat des causes qui tendent ensemble à produire l'événement, & des obstacles qui s'y opposent. Une bataille est *une*, quoique cent mille hommes d'un côté & cent mille hommes de l'autre en balancent l'événement & se disputent la victoire : voilà l'image de l'action. Tout ce qui, du côté des causes ou du côté des obstacles, peut naturellement concourir à l'un des deux efforts, peut donc faire partie de l'un des deux agens : & l'événement n'étant qu'*un*,

les agens ont beau se multiplier ; s'ils tendent tous, en sens contraire, au même point, l'action est *une* : en sorte que, pour avoir une idée juste & précise de l'*Unité* d'action, il faut prendre l'inverse de la définition de Dacier, & dire, non pas que toutes les actions épisodiques d'un poème doivent être des dépendances de l'action principale, mais au contraire, que l'action principale d'un poème doit être une dépendance, un résultat de toutes les actions particulières qu'on y emploie comme incidens ou épisodes.

Il n'en est pas moins vrai que, tout le reste égal, plus une action est simple, plus elle est belle ; & voilà pourquoi Horace recommande l'un & l'autre, *simplex & unum*. Mais si l'on est obligé de simplifier l'action le plus qu'il est possible, ce n'est pas pour la réduire à l'*Unité* ; c'est pour éviter la confusion, & sur-tout pour donner d'autant plus d'aisance, de développement, & de force à un plus petit nombre de ressorts. Dans une foule, rien ne se distingue & rien ne se dessine :

de même, dans une multitude de personnages & d'incidens, aucun n'a le temps & l'espace de se développer; aucun n'est saillant, arrondi, détaché, comme il devroit l'être.

Homère est celui de tous les poëtes qui a le mieux dessiné ses caractères, qui les a marqués le plus distinctement, le plus fortement prononcés : encore le nombre de ses héros fait-il foule dans l'*Iliade*; & la memoire, rebutée du travail de les retenir, se réduit à un petit nombre des plus frappans, & laisse échapper tout le reste. Le Tasse, en imitant Homère, a simplifié son tableau ; chacun des personnages y tient une place distincte : Armide, Clorinde, Herminie, Godefroi, Soliman, Renaud, Tancrède, Argan, sont présens à tous les esprits.

L'Epopée donne à l'action un champ plus vaste que la Tragédie ; & c'est leur étendue qui décide du nombre d'incidens que l'une & l'autre peut contenir. Un épisode détaché de l'action historique suffit à l'action épique ; un incident de

l'action épique suffit à l'action dramatique. Ce n'est pas que l'action épique ne soit *une*, ce n'est pas que l'action historique ne soit *une* encore : dès qu'une cause produit un effet, c'est une action, & cette action est *une* ; mais la cause & l'effet peuvent être simples ou composés, ou plus composés ou plus simples. L'une des causes incidentes de la ruine de Troie est le sacrifice d'Iphigénie ; & cette fable détachée a fait un poème dramatique. La colère d'Achille n'est que l'un des obstacles de la même action ; & cet incident détaché a produit seul un poème épique. On peut comparer l'action au polype, dont chaque partie, après qu'elle est coupée, est encore elle-même un polype vivant, complètement organisé. Mais l'action totale n'en est pas moins *une* ; elle est seulement plus composée ou moins simple que chacune de ses parties. Ainsi, en faisant un poème de toute la guerre de Toie, on n'a pas manqué à l'*Unité*, mais à la simplicité d'action : on s'est chargé d'un trop grand nombre de caractères à pein-

dre, d'événemens à décrire, de ressorts à développer; on a surchargé la mémoire, fatigué l'imagination, refroidi l'ame, dissipé l'intérêt, dont la chaleur est d'autant plus vive, que le foyer est plus étroit; enfin on a excédé ses propres forces, épuisé ses moyens; on s'est mis hors d'haleine au milieu de sa course; & l'on a fini par être froid, stérile, & languissant. Voilà pourquoi, même dans l'Epopée, il est si important de simplifier & de resserrer l'action.

Brumoi a pris, comme Dacier, l'inverse de la vérité sur l'*Unité* d'action : il veut *qu'elle soit sans mélange d'actions indépendantes d'elle* : il falloit dire, *d'actions dont elle soit indépendante* : & ce n'est pas ici une dispute de mots; car de son principe il infère que l'épisode d'Eriphile, dans l'*Iphigénie en Aulide*, fait duplicité d'action; or par la constitution de la fable, l'action dépend de cet épisode; car c'est Eriphile qui empêche Iphigénie de s'échapper. Le poëte, à la vérité, pouvoit prendre un autre moyen; mais

pourvu que le moyen soit vraisemblable & naturellement employé, il est au choix du poète.

C'est un étrange raisonneur que Brumoi ; il compare l'*Iphigénie* de Racine avec celle d'Euripide ; & de sa cellule il décide que le poète françois a tout gâté. *Supposons*, dit-il, *qu'Euripide revînt, que diroit-il de l'épisode d'Eriphile, espèce de duplicité d'action & d'intérêt, inconnue aux grecs ?* Que diroit Euripide ? il diroit qu'il n'y a point de duplicité d'action, & qu'Eriphile vaut mieux qu'une biche ; que l'intérêt est si peu double, qu'au moment qu'on sait qu'Eriphile a été l'Iphigénie sacrifiée, les larmes cessent & tous les cœurs sont soulagés. *Que diroit-il de la galanterie françoise d'Achille ?* Il diroit qu'Achille n'est point galant, & qu'il est Achille amoureux, qu'il parle d'amour en Achille. *Que diroit-il du duel auquel tendent les menaces de ce héros ?* Il diroit qu'il n'y a pas plus de duel que dans l'*Iliade*, & que par tout pays un héros fier &

offensé menace de se venger. *Que diroit-il des entretiens seul à seul d'un prince & d'une princesse ?* Il diroit que la décence y règne, & que, dans les tentes d'Agamemnon, Achille a pu se trouver deux momens seul avec Iphigénie. *Ne seroit-il pas révolté de voir Clytemnestre aux pieds d'Achille ?* Il seroit jaloux de Racine, il lui envieroit ce beau mouvement, & il trouveroit que rien n'est plus naturel à une mère au désespoir, dont on va immoler la fille.

Revenons à notre sujet. Si l'épisode est absolument inutile au nœud ou au dénouement de l'action, comme l'amour de Thésée & celui de Philoctète dans nos deux *Œdipes*, & comme l'amour d'Antiochus dans la *Bérénice* de Racine, il fait duplicité d'action : de là vient que l'amour d'Hippolyte pour Aricie est plus épisodique dans la *Phèdre*, que l'amour d'Eriphile dans l'*Iphigénie*.

Mais ce qu'on a dit avec quelque raison de l'épisode d'Aricie, on l'a dit aussi de l'épisode d'Hermione ; & en cela on

s'eſt trompé. Sans Hermione, il étoit poſſible que Pyrrhus indigné livrât aux grecs le fils d'Hector & d'Andromaque ; mais, l'événement ſuppoſé tel que Racine le donne, il étoit difficile d'imaginer, pour la révolution, un moyen plus tragique, une cauſe plus naturelle de la mort de Pyrrhus, que la jalouſie d'Hermione, ni un plus digne inſtrument de ſes fureurs, que le ſombre & fougueux Oreſte.

N'a-t-on pas dit auſſi que l'amour nuiſoit à l'*Unité* d'action, *parce que cette paſſion étant naturellement vive & violente, elle partageoit l'intérêt ?* Mais ſi l'amour même eſt la cauſe du crime ou du malheur, s'il en eſt la victime, où eſt le partage de l'intérêt ? Et ce partage même feroit-il que l'action ne feroit pas *une ?*

On ne s'eſt pas moins mépris ſur l'*Unité* d'intérêt que ſur l'*Unité* d'action, & l'équivoque vient de la même cauſe. L'action une fois bien définie, on voit que le déſir, la crainte, & l'eſpérance doivent ſe réunir en un ſeul point; mais pour cela il n'eſt pas néceſſaire qu'ils ſe réuniſſent ſur une

ſeule perſonne : l'événement que l'on craint ou que l'on ſouhaite peut regarder une famille, un peuple entier ; il peut même concilier deux partis contraires, qui, tous les deux intéreſſans, font ſouhaiter & craindre pour tous les deux la même choſe. Deux jeunes gens aimables & amis l'un de l'autre tirent l'épée & vont s'égorger, ſur un mal-entendu, ou ſur un mouvement de dépit & de jalouſie : vous tremblez pour l'un & pour l'autre; vous déſirez qu'il arrive quelqu'un qui leur impoſe, les déſarme, & les réconcilie : voilà un intérêt qui ſemble partagé, & qui pourtant n'eſt qu'*un*. Tel eſt ſouvent l'intérêt dramatique.

L'*Unité* de mœurs conſiſte dans l'égalité du caractère, ou plutôt dans ſon accord avec lui-même ; car un caractère peut être inégal, flottant, & variable, ou par nature ou par accident : alors ſon *Unité* conſiſte à être conſtamment inconſtant, également léger, changeant, ou par le flux & le reflux des paſſions qui le dominent, ou par l'aſcendant réciproque

& alternatif des divers mouvemens dont il eſt agité ; mais c'eſt alors par un fonds de bonté ou de méchanceté, de force ou de foibleſſe, de ſenſibilité ou de froideur, d'élévation ou de baſſeſſe, que ſe décide le caractère ; & ce fonds du naturel doit percer à travers tous les accidens. Or c'eſt dans ce fonds, bien marqué, bien connu, & conſtamment le même, que ſe fait ſentir l'*Unité* : c'eſt par-là que deux hommes placés dans les mêmes ſituations, expoſés aux mêmes épreuves, ſe font diſtinguer l'un de l'autre ; & que chacun, s'il eſt bien peint, ſe reſſemble à lui-même, & ne reſſemble qu'à lui. Dans l'application de ce principe, que le caractère ne doit jamais changer, on n'a pas aſſez diſtingué le fond d'avec la forme accidentelle ; & dans celle-ci, ce qui eſt inhérent d'avec ce qui n'eſt qu'adhérent. Le vice eſt une trop longue habitude pour ſe corriger en trois heures ; c'eſt une ſeconde nature : mais ce qui n'eſt qu'un travers d'eſprit, un égarement paſſager, une folie, une mépriſe, un mo-

ment d'ivresse, ce qui dépend des mouvemens tumultueux des passions, peut changer d'un instant à l'autre. Ainsi, de l'erreur au retour, de l'innocence au crime, & du crime au remords, le passage est prompt & rapide ; ainsi l'avare ne change point, mais le dissipateur change ; ainsi, Tartuffe est toujours Tartuffe, mais Orgon passe de son erreur & de l'excès de sa crédulité à un excès de défiance ; ainsi, Mahomet doit toujours être fourbe, mais Séide doit cesser d'être crédule & fanatique. O combien sur les arts, comme sur autre chose, on a perdu de temps à brouiller les idées par l'abus qu'on a fait des mots !

Dans le Poème épique, l'*Unité* de temps n'est réglée que par l'étendue de l'action, ni celle-ci que par la faculté commune d'une mémoire exercée : en sorte que l'action épique n'a trop d'étendue & de durée que lorsque la mémoire ne peut l'embrasser sans effort ; & cette règle n'est pas gênante, car il s'agit, non des détails, mais de l'ensemble de l'action,

&

& de ſes maſſes principales. Or ſi elle eſt bien diſtribuée, ſi les épiſodes en ſont intéreſſans, s'ils s'enchaînent bien l'un à l'autre, ſi les paſſions qui animent l'action, ſi l'intérêt qui la ſoutient, nous y attachent fortement, la mémoire la ſaiſira, quelque étendue qu'on lui donne. Brumoi la compare à un édifice qu'il faut embraſſer d'un coup-d'œil ; & quel édifice, dans ſon vrai point de vue, n'embraſſe-t-on pas d'un coup-d'œil, ſi l'enſemble en eſt régulier ? Si donc un poète avoit entrepris de chanter l'enlevement d'Hélène vengé par la ruine de Troie, & que, depuis les noces de Ménélas juſqu'au partage des captives, tout fût intéreſſant, comme quelques livres de l'*Iliade* & le ſecond de l'*Enéide* ; l'action auroit duré dix ans, & le poème ne feroit pas trop long.

Nous avons des romans bien plus longs que le plus long poème ; & par le ſeul intérêt qui nous y attache, les incidens multipliés en ſont tous très-diſtinctement gravés dans notre ſouvenir.

Il n'en eſt pas de même de l'action dramatique. Dans le *Récit*, on peut franchir des années en un ſeul vers ; mais dans le Drame, tout eſt préſent & tout ſe paſſe comme dans la nature. Il ſeroit donc à ſouhaiter que la durée fictive de l'action pût ſe borner au temps du ſpectacle ; mais c'eſt être ennemi des arts & du plaiſir qu'ils cauſent, que de leur impoſer des lois qu'ils ne peuvent ſuivre ſans ſe priver de leurs reſſources les plus fécondes & de leurs plus rares beautés. Il eſt des licences heureuſes, dont le Public convient tacitement avec les poètes, à condition qu'ils les employent à lui plaire & à le toucher ; & de ce nombre eſt l'extenſion feinte & ſuppoſée du temps réel de l'action théâtrale. De l'aveu des grecs, elle pouvoit comprendre une demi-révolution du ſoleil, c'eſt-à-dire, un jour. Nous avons accordé les vingt-quatre heures ; & le vide de nos entr'actes eſt favorable à cette licence : car il eſt bien plus facile d'étendre en idée un intervalle que rien ne meſure ſenſible-

ment, qu'il ne l'étoit de prolonger un intermède occupé par le chœur, & meſuré par le chœur même.

A la faveur de la diſtraction que l'intervalle vide d'un acte à l'autre occaſionne, on eſt donc convenu d'étendre à l'eſpace de vingt-quatre heures le temps fictif de l'action; & c'eſt communément aſſez, vu la rapidité, la chaleur progreſſive que doit avoir l'action dramatique. Mais ſi les eſpagnols & les anglois ont porté à l'excès la licence contraire, il me ſemble que, ſans ſuppoſer comme eux des années écoulées dans l'eſpace de trois heures, il doit au moins être permis de ſuppoſer qu'il s'eſt écoulé plus d'un jour, ſi un beau ſujet le demande; & de cette liberté, rachetée par de grands effets qu'elle rendroit poſſibles, il n'y auroit jamais à craindre & à réprimer que l'abus.

La même continuité d'action, qui, chez les grecs, lioit les actes l'un à l'autre, & qui forçoit l'*Unité* de temps, n'auroit pas dû permettre le changement de lieu; les grecs ne laiſſoient pourtant pas de ſe

donner quelquefois cette licence, comme on le voit dans les *Euménides*, où le ſecond acte ſe paſſe à Delphes, & le troiſième à Athènes. Pour la Comédie, elle ſe permettoit, ſans aucune contrainte, le changement de lieu, & avec plus d'invraiſemblance; car, au moins dans la Tragédie, les grecs ſuppoſoient, comme nous, que le ſpectateur ne voyoit l'action que des yeux de la penſée: & en effet il eſt ſans exemple que, dans la Tragédie grecque, les perſonnages ayent adreſſé la parole au Public, ou qu'ils ayent fait ſemblant de le voir ou d'en être vus; au lieu que dans la Comédie grecque, à chaque inſtant le chœur s'adreſſe à l'aſſemblée, & par-là, le lieu fictif de la ſcène & le lieu réel du ſpectacle ſont identifiés, de façon que l'un ne peut changer ſans que l'autre change, & qu'en même temps que l'action ſe déplace, le ſpectateur doit croire ſe déplacer auſſi.

Il n'en eſt pas de même de notre Théâtre: ſoit dans le Tragique, ſoit dans le Comique, le ſpectateur, comme je l'ai

déjà observé, n'est censé voir l'action qu'en idée, & l'action est supposée n'avoir pour témoins que les acteurs qui sont en scène. Or dans cette hypothèse, non seulement je regarde le changement de lieu comme une licence permise; mais je fais plus, je nie que ce soit une licence pour nous. L'entr'acte est une absence des acteurs & des spectateurs. Les acteurs peuvent donc avoir changé de lieu d'un acte à l'autre; & les spectateurs n'ayant point de lieu fixe, ils sont par-tout où se passe l'action: si elle change de lieu, ils changent avec elle.

Ce qui doit être vraisemblable, c'est que l'action ait pu se déplacer; & pour cela il faut un intervalle. Ce n'est donc presque jamais d'une scène à l'autre, mais seulement d'un acte à l'autre, que peut s'opérer le changement de lieu.

Je sais bien que, pour le faciliter au milieu d'un acte, on peut rompre l'enchaînement des scènes & laisser le théâtre vide un instant; mais cet instant ne suffiroit point à la vraisemblance, sur-tout si

les mêmes acteurs qu'on vient de voir, paſſoient incontinent dans le nouveau lieu de la ſcène. Après tout, ce n'eſt pas trop gêner les poètes, que d'exiger d'eux à la rigueur l'*Unité* de lieu pour chaque acte, avec la poſſibilité morale du paſſage d'un lieu à un autre dans l'intervalle ſuppoſé.

La plus longue durée qu'on ſuppoſe à l'entr'acte eſt celle d'une nuit; le trajet poſſible dans une nuit eſt donc la plus grande diſtance qu'il ſoit permis de ſuppoſer franchie dans l'intervalle d'un acte à l'autre : ainſi, la meſure du temps que l'on peut donner aux intervalles de l'action, détermine l'éloignement des lieux où l'on peut tranſporter la ſcène. Une règle plus ſévère priveroit la Tragédie d'un grand nombre de beaux ſujets, ou l'obligeroit à les mutiler. On voit même que les poètes qui ont voulu s'aſtreindre à l'*Unité* de lieu rigoureuſe, ont bien ſouvent forcé l'action d'une manière plus oppoſée à la vraiſemblance que ne l'eût été le changement de lieu : car au moins

ce changement ne trouble l'illuſion qu'un inſtant ; au lieu que, ſi l'action ſe paſſe où elle n'a pas dû ſe paſſer, l'idée du lieu & celle de l'action ſe combattent ſans ceſſe : or la vérité relative dépend de l'accord des idées, & l'illuſion ne peut être où la vraiſemblance n'eſt pas.

Il falloit, dit Brumoi en parlant du Théatre grec, *que l'action, pour être vraiſemblable, ſe paſsât ſous les yeux & par conſéquent dans un même lieu.* Il auroit donc fallu que le lieu de l'action fût la place d'Athènes : car ſi l'action ſe paſſoit à Delphes, comment pouvoit-elle ſe paſſer ſous les yeux des athéniens? *Le ſpectateur*, ajoute-t-il, *ne ſauroit s'abuſer aſſez groſſièrement ſur le lieu de la ſcène, pour s'imaginer qu'il paſſe d'un palais à une plaine, ou d'une ville dans une autre, tandis qu'il ſe voit enfermé dans un lieu déterminé.* Ainſi, Brumoi prétend qu'*il faut que la ſcène ſe voye, & par conſéquent qu'elle ſoit bornée, non pas en général dans l'enceinte*

d'une ville, d'un camp, d'un palais, mais dans un endroit limité d'un palais, d'une ville, ou d'un camp. Voilà une belle théorie !

Et de ſa place le ſpectateur voit-il cet endroit du camp ou de la ville ? Non : car ſa place eſt toujours l'amphithéâtre d'Athènes ; & l'endroit de la ſcène eſt en Aulide, à Delphes, à Mycène, en Tauride, &c. Il s'y tranſporte donc en eſprit dès le premier acte. Or ce premier pas fait, pourquoi le ſecond, le troiſième, lui couteroient-ils davantage ? Et ſi, dans les actes ſuivans, il eſt beſoin qu'il ſe tranſporte en eſprit dans un autre lieu, pourquoi s'y refuſeroit-il ? La même vivacité d'imagination qui le rend préſent à ce qui ſe paſſe dans la ville, lui manquera-t-elle pour voir ce qui ſe paſſe dans le camp & pour y être préſent de même ? Sans cette illuſion, tout ſpectacle eſt abſurde ; mais on ſe la fait ſans effort, & la vraiſemblance n'y manque que lorſque, la ſcène étant continue & ſans in-

tervalle, le changement de lieu s'opère maladroitement & ſans qu'aucune diſtraction du ſpectateur le favoriſe.

C'étoit là réellement le grand obſtacle que trouvoient les grecs au changement de lieu ; auſſi ſe le permettoient-ils rarement dans la Tragédie. Que faiſoient-ils donc ? Ils faiſoient d'autres fautes contre la vraiſemblance ; ils ne changeoient pas de lieu, mais ils réuniſſoient dans un même lieu ce qui devoit ſe paſſer en des lieux différens. La ſcène étoit un endroit public, un eſpace vague, un temple, un veſtibule, une place, un camp, quelquefois même un grand chemin. L'aire du théâtre répondoit en même temps à pluſieurs édifices, d'où les acteurs ſortoient pour dire au peuple, qui compoſoit le chœur, ce qu'ils auroient dû rougir de s'avouer à eux-mêmes. *Voyez* CHŒUR.

Si donc nous avons perdu quelque choſe à la ſuppreſſion du chœur, qui, chez les grecs, rempliſſoit les vides de l'action ; du moins y avons-nous gagné

la liberté du changement de lieu, que l'entr'acte nous facilite.

Il eſt aiſé de ſentir à préſent combien porte à faux ce que dit Dacier, que « les actions de nos tragédies ne ſont preſque plus des actions viſibles; qu'elles ne paſſent la plupart dans des chambres & des cabinets; que les ſpectateurs n'y doivent pas plus entrer que le chœur; & qu'il n'eſt pas naturel que les bourgeois de Paris voyent ce qui ſe paſſe dans les cabinets des princes ». Il trouvoit ſans doute plus naturel que les bourgeois d'Athènes viſſent du théâtre de Bacchus ce qui ſe paſſoit ſous les murs de Troye ou de Thèbes? Comment Dacier n'a-t-il pas compris que, quel que ſoit le lieu de la ſcène, un palais, un temple, une place publique, ſi le ſpectateur étoit cenſé y être préſent & voir les acteurs, les acteurs ſeroient cenſés le voir? Nous ne ſommes, je le répète, préſens à l'action qu'en idée; & comme il n'en coûte rien de ſe tranſporter de Paris au capitole dès le premier acte, il en coûte encore moins;

dans l'intervalle du premier au second, de passer du Capitole dans la maison de Brutus.

Le plus grand avantage du changement de lieu est de rendre visibles des tableaux, des situations pathétiques, qui sans cela n'auroient pu se retracer qu'en récit. Mais il faut bien se souvenir que ces tableaux ne sont faits que pour donner lieu au développement des passions; que, s'ils sont trop accumulés, en se succédant, ils s'effacent l'un l'autre; que l'émotion qu'ils nous causent ne se nourrit que des sentimens qu'ils font naître dans l'ame même des acteurs; & qu'interrompre cette émotion avant qu'elle ait pu se répandre & qu'on ait eu le temps de s'y livrer & d'en jouir, c'est faire au cœur la même violence qu'on fait à l'oreille, lorsqu'on éteint mal à propos le son d'un corps harmonieux. Une Tragédie composée de ces mouvemens brusques, sans suite & sans gradations, est un assemblage de germes dont aucun n'a le temps d'éclore. L'invention des tableaux est donc une

partie eſſentielle du génie du poëte ; mais ce n'eſt ni la ſeule ni la plus importante. La Tragédie eſt la peinture du jeu des paſſions, & non pas du jeu des machines.

On n'a pas toujours, ni par-tout, reconnu comme indiſpenſable la regle des *Unités* ; on ſait que, ſur le Théâtre anglois & ſur le Théâtre eſpagnol, elle eſt violée en tous points & contre toute vraiſemblance. Il en étoit de même ſur notre Théâtre avant Corneille ; & non ſeulement l'*Unité* de lieu n'y étoit pas obſervée, mais elle y étoit interdite. Le Public ſe plaiſoit au changement de ſcène ; il vouloit qu'on le divertît par la variété des décorations, comme par la diverſité des incidens & des aventures ; & lorſque Mairet donna la *Sophoniſbe*, il eut bien de la peine à obtenir des comédiens qu'il lui fût permis d'y obſerver l'*Unité* de lieu.

On s'eſt enfin généralement accordé ſur l'*Unité* d'action pour la Tragédie ; mais à l'égard de l'Epopée, la queſtion

a été problématique & indécise jusqu'à nos jours. A l'autorité d'Aristote & à l'exemple d'Homère & de Virgile, on a opposé le succès de l'Arioste, qui, ayant négligé cette règle, n'en est pas moins lu & relu, dit le Tasse, « par les personnes de tout âge & de tout sexe; qui plaît à tout le monde, que tout le monde loue; qui revit & rajeunit sans cesse dans sa renommée, & vole glorieusement; de bouche en bouche, chez toutes les nations du monde ».

Le Tasse, après avoir rendu ce beau témoignage à l'Arioste, ne laisse pourtant pas de se décider pour l'*Unité* d'action. « La fable, dit-il, est la forme du poème : s'il y a plusieurs fables, il y aura plusieurs poèmes; si chacun d'eux est parfait, leur assemblage sera immense; & si chacun d'eux est imparfait, il valoit mieux n'en faire qu'un qui fût complet & régulier ». Gravina est du nombre de ceux qui pensoient que le Poème épique étoit dispensé de l'*Unité* d'action; & la

raiſon qu'il en donne ſuffiroit ſeule pour faire ſentir ſon erreur.

J'avouerai, avec lui, qu'un poème qui embraſſe pluſieurs actions, ne laiſſe pas d'être un poème ; mais la queſtion eſt de ſavoir ſi ce poème eſt bien compoſé : or quelques beautés qu'il puiſſe avoir d'ailleurs, quelques ſuccès qu'elles obtiennent, il eſt certain que la duplicité, la multiplicité d'action diviſe l'intérêt & par conſéquent l'affoiblit.

La Motte prétend que, dans l'Epopée, l'*Unité* des perſonnages ſupplée à l'*Unité* d'action, & qu'elle ſuffit à l'intérêt de l'Epopée. Diſtinguons, pour plus de clarté, dans l'intérêt même de l'action, l'*Unité* collective & l'*Unité* progreſſive. L'*Unité* collective conſiſte à réunir tous les vœux en un point, & à décider dans l'âme du lecteur ou du ſpectateur ce qu'il doit déſirer ou craindre. Toutes les fois qu'on nous préſente des hommes oppoſés d'intérêts, dont les ſuccès ſont incompatibles, & dont l'un ne peut être heureux

que par la perte ou le malheur de l'autre, notre cœur choisit, de lui-même & sans le secours de la réflexion, celui dont la bonté ou la vertu est le plus digne de nous attacher; & nous nous mettons à sa place. Dès lors tout ce qui le touche nous est personnel; notre âme passe dans la sienne : voilà l'intérêt décidé. Si les deux partis opposés nous présentent des personnages intéressans, & qui balancent notre affection; ou le bonheur de l'un est incompatible avec celui de l'autre, ou ils peuvent se concilier. Dans le premier cas, l'intérêt se partage & s'affoiblit dans ses alternatives; dans le second, notre inclination prend une direction moyenne, & se termine au point où les deux partis peuvent enfin se réunir. Le poëte doit avoir grand soin de rendre ce point de réunion sensible : c'est de là que dépend la décision de nos vœux, & ce qu'on appelle *Unité d'intérêt*. Enfin si les partis opposés nous sont odieux ou indifférens l'un & l'autre; nous les livrons à eux-mêmes, sans nous attacher

à leur sort : c'est la guerre des vautours : alors il n'y a d'autre intérêt que celui de la curiosité, qui se réduit à peu de chose. Il s'ensuit que, dans toute composition intéressante, il doit y avoir au moins un parti fait pour gagner notre bienveillance : mais qu'il n'y ait dans ce parti qu'une seule personne, ou qu'il y en ait mille ; cela est égal : l'*Unité* de vœu fera l'*Unite* d'intérêt, & c'est l'*Unité* collective.

L'*Unité* progressive est autre chose : elle consiste à fixer le désir, la crainte, l'espérance, en un mot, l'attente inquiète du spectateur ou du lecteur sur *un seul* point, sur *un* événement *unique*, qui soit la solution du problême & le dénouement de l'action. Dans la Tragédie des *Horaces*, quel aura été le succès du combat ? voilà l'objet de notre attente ; dès qu'on le sait, tout est fini. Après cela, que le meurtre de Camille soit puni ou soit pardonné, c'est un nouveau problême, une nouvelle action, un nouvel objet d'espérance ou de crainte : cet

événement naît de l'autre, il en est dépendant ; mais il n'y a point d'*Unité*. Or il est vrai que l'*Unité* de personne supplée en quelque chose à l'*Unité* progressive de l'action ; mais si les accidens réunis sur le même personnage ne se terminent pas à *un seul* dénouement, l'intérêt de chaque situation cesse au moment qu'il en sort : nouvel incident, nouvelle inquiétude ; nouveau péril, nouvelle crainte ; nouveau malheur, nouvelle pitié. D'un poème tissu d'incidens détachés, l'intérêt peut donc renaître d'instans en instans ; mais alors la crainte, la pitié, l'inquiétude s'évanouissent à la solution de chacun de ces nœuds ; & s'il y a une action principale, elle devient indifférente. Pour réunir les intérêts épisodiques, il faut donc qu'elle en soit le centre, c'est-à-dire, que l'événement qui doit la terminer dépende des incidens, & que chacun d'eux fasse partie ou des moyens ou des obstacles.

Le Tasse a peint l'*Unité* d'action par une grande & belle image. « Le monde,

qui renferme dans son sein tant de choses si différentes, n'a cependant qu'une forme, qu'une essence : c'est par un seul & même nœud que toutes ses parties sont liées avec une harmonie qui a l'apparence de la discorde ; & quoique dans sa structure il ne manque rien, il n'y a pourtant rien qui ne concoure à son utilité & à son ornement ».

Mais dans cette image on ne voit que ce qui contribue au succès de l'action, l'on n'y voit pas ce qui le retarde & le rend douteux ou pénible : or l'*Unité* dépend du concours des obstacles, comme de celui des moyens. Du reste, l'alternative proposée par le Tasse, que toutes les parties du Poème soient, comme dans le mécanisme du monde, ou de nécessité ou de simple agrément ; cette alternative donne aux poètes une liberté dont ils ont abusé souvent. Je sais qu'on ne doit pas exiger, dans le tissu de l'Epopée, des liaisons aussi étroites, aussi intimes que dans celui de la Tragédie ; mais encore faut-il que les parties fassent un

tout, & que les détails forment un ensemble. L'épisode d'Armide est l'exemple de la liberté légitime dont les poètes peuvent user. La délivrance des lieux saints est l'action de ce poème; & les charmes d'une enchanteresse, qui prive l'armée de Godefroi de ses héros les plus vaillans, concourent à nouer l'action en même temps qu'ils l'embellissent; au lieu que l'épisode d'Olinde & de Sophronie, quoique touchant en lui-même, est hors d'œuvre & ne tient à rien.

Pope compare le Poème épique à un jardin. « La principale allée est grande & longue, & il y a de petites allées où l'on va quelquefois se délasser, qui tendent toutes à la grande ». Si l'on considère ainsi l'Epopée, il est évident qu'il n'y a plus cette *Unité* d'où dépend l'intérêt: car d'allée en allée le jardin de Pope sera bientôt un labyrinthe; & comme il n'en est aucune que l'on ne pût supprimer sans changer la grande, il n'en est aucune aussi qui ne pût mener à de nouvelles routes multipliées à l'infini. J'aime

mieux l'image du fleuve dont les obſtacles prolongent le cours, mais qui, dans ſes détours les plus longs, ne ceſſe de ſuivre ſa pente : il ſe partage en rameaux, forme des îles qu'il embraſſe, reçoit des torrens, des ruiſſeaux, de nouveaux fleuves dans ſon ſein ; mais ſoit qu'il entre dans l'Océan par une ou pluſieurs embouchures, c'eſt toujours le même fleuve qui ſuit la même impulſion.

Montagne, avec ce ſens profond & ce goût naturel dont il étoit doué, a parlé du mérite de la ſimplicité, de l'*Unité*, dans l'action épique & dramatique, comme nous ferions aujourd'hui. Il diſoit de Virgile & de l'Arioſte, *Celui-là, on le voit aller à tire d'aîle, d'un vol haut & ferme, ſuivant toujours ſa pointe ; cettui-ci, voleter & ſauteler de conte en conte, comme de branche en branche, ne ſe fiant à ſes aîles que pour une bien courte traverſe, & prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine & la force lui faille* : Excurſuſque breves tentat. Auſſi ne pouvoit-il

souffrir *la bêtise & la stupidité barbaresque de ceux qui, à cette heure, comparoient l'Arioste à Virgile.*

Il n'étoit pas moins choqué du mauvais goût *de ceux qui apparioient Plaute à Térence.* Mais ce qui le blessoit bien davantage dans les faiseurs de comédies de son temps, c'étoit de voir qu'ils employoient *trois ou quatre argumens de celles de Térence ou de Plaute, pour en faire un des leurs. Ils entassent*, dit-il, *en une seule comédie cinq ou six contes de Bocace. Ce qui les fait ainsi se charger de matière, c'est la défiance qu'ils ont de pouvoir se soutenir de leurs propres grâces. Il faut qu'ils trouvent un corps où s'appuyer; & n'ayant pas, du leur, assez de quoi nous arrêter, ils veulent que le conte nous amuse. Il en va de mon auteur* (de Térence) *tout au contraire: les perfections & beautés de sa façon de dire nous font perdre l'appétit de son sujet; sa gentillesse & sa mignardise nous retiennent par-tout. Il est par-tout si plaisant*, liquidus, puro-

que ſimillimus amni, *& nous remplit tant l'âme de ſes grâces, que nous en oublions celles de ſa fable.*

Montagne auroit fait, comme on voit, peu de cas de tous ces drames pantomimes, où, de notre temps comme du ſien, on fait ſans ceſſe remuer ſes perſonnages, pour s'épargner la peine de les faire agir. Il auroit dit de ces compoſiteurs de tableaux mouvans, & d'intrigues échafaudées : *A meſure qu'ils ont moins d'eſprit, il leur faut plus de corps : ils montent à cheval, parce qu'ils ne ſont pas aſſez forts ſur leurs jambes : tout ainſi qu'en nos bals, ces hommes de vile condition qui en tiennent école, pour ne pouvoir repréſenter le port & la décence de notre nobleſſe, cherchent à ſe recommander par des ſauts périlleux, & autres mouvemens étranges & bâteleresques.* (Eſſais, liv. 3, chap. 10.)

USAGE. Dans la manière de s'exprimer, comme dans celle de ſe vêtir, l'*Uſage* diffère de la mode, en ce qu'il

a moins d'inconstance : mais l'*Usage*, comme la mode, ne reconnoît pour règle que le goût ; & selon que les mœurs publiques, le caractère & l'esprit dominant rendent le goût d'une nation plus raisonnable ou plus fantasque, l'*Usage* est aussi plus sensé ou plus capricieux dans ses variations.

Chez les peuples qui ne parlent que pour se faire entendre, la langue est presque invariable ; & qu'elle suffise au commerce de la vie & de la pensée, c'en est assez : elle a pour eux le nécessaire, & ils ignorent le superflu.

Mais à mesure que, dans son langage comme dans ses vêtemens, une nation se livre à l'attrait du luxe, & qu'en parlant pour son plaisir, plus que pour ses besoins, elle s'occupe de l'élégance & de l'agrément de l'Elocution ; le désir & le soin de plaire la rendent inquiète, curieuse, incertaine dans la recherche de ses parures : & de là les raffinemens & les caprices de l'*Usage*.

Cependant on observe que, de toutes

les langues, celle qui a le plus donné à l'ornement & au luxe de l'expression, la langue grecque, a été peu sujette aux variations de l'*Usage* ; & la différence de ses dialectes une fois établie, on ne s'aperçoit plus qu'elle ait changé depuis Homère jusqu'à Platon. La langue d'Homère sembloit douée, ainsi que ses divinités, d'une jeunesse inaltérable : on eût dit que l'heureux génie qui l'avoit inventée, eût pris conseil de la Poésie, de l'Eloquence, de la Philosophie elle-même, pour la composer à leur gré. Vouée aux grâces dès sa naissance, mais instruite & disciplinée à l'école de la raison, également propre à exprimer, & de grandes idées, & de vives images, & des affections profondes, à rendre la vérité sensible, ou le mensonge intéressant ; jamais l'art de flatter l'oreille, de charmer l'imagination, de parler à l'esprit, de remuer le cœur & l'ame, n'eut un instrument si parfait. Pandore, embellie à l'envi des dons de tous les dieux, étoit le symbole de la langue des grecs.

Il.

Il n'en fut pas de même de celle des latins. D'abord rude & austère comme sa discipline & comme les lois dont elle étoit l'organe, pauvre comme le peuple qui la parloit, simple & grave comme ses mœurs, inculte comme son génie, elle éprouva les mêmes changemens que le caractère & les mœurs de Rome. De sa nature, elle eut sans peine la force & la vigueur tragique qu'il falloit à Pacuvius, la véhémence & la franchise que demandoit l'éloquence des Gracques; mais lorsqu'une Poésie séduisante, voluptueuse, ou magnifique, en voulut faire usage; lorsqu'une Eloquence insinuante, adulatrice, & servilement suppliante, voulut l'accommoder à ses desseins; il fallut qu'elle prît de la mollesse, de l'élégance, de l'harmonie, de la couleur, & que, dans l'art de prêter au langage un charme intéressant & une douce majesté, Rome devînt l'écolière d'Athènes; avant que d'en être l'émule. Ce qu'ont fait les latins pour donner de la grâce à une langue toute guerrière, est le chef-

d'œuvre de l'induſtrie ; & dans les vers de Tibulle & d'Ovide, elle ſemble réaliſer l'allégorie de la maſſue d'Hercule, dont l'amour, en la façonnant, ſe fait un arc ſouple & léger.

Celles de nos langues modernes qui ſe ſont le plutôt fixées, ſont l'eſpagnol & l'italien ; l'une à cauſe de l'incurioſité naturelle des caſtillans, & de cette fierté nationale, qui, dans leur langue, comme en eux-mêmes, fait gloire d'une nobleſſe pauvre, & dédaigne de l'enrichir ; l'autre, à cauſe du reſpect trop timide que les italiens conçurent pour leurs premiers grands écrivains, & de la loi prématurée qu'ils s'imposèrent à eux-mêmes de n'admettre, dans le bon ſtyle & dans le langage épuré, que les expreſſions conſignées dans les écrits de ces hommes célèbres. De telles lois ne conviennent aux arts qu'à cette époque de leur virilité où ils ont acquis toute leur force & pris tout leur accroiſſement : juſques-là rien ne doit contraindre cette intelligence inventive qui élève l'induſ-

trie au-dessus de l'instinct; & reduire les arts, comme l'on fait souvent, à leurs premières institutions, c'est perpétuer leur enfance. La langue italienne se dit la fille de la langue latine : mais elle n'a pas recueilli tout l'héritage de sa mère; l'Arioste & le Tasse même, à côté de Virgile, sont des successeurs appauvris.

Le même esprit de liberté & d'ambition qui anime la Politique & le Commerce de l'Angleterre, lui a fait enrichir sa langue de tout ce qu'elle a trouvé à sa bienséance dans les langues de ses voisins; & sans les vices indestructibles de sa formation primitive, elle seroit devenue, par ses acquisitions, la plus belle langue du monde. Mais elle altère tout ce qu'elle emprunte, en voulant se l'assimiler. Le son, l'accent, le nombre, l'articulation, tout y est changé; ces mots dépaysés ressemblent à des colons dégénérés dans leur nouveau climat, & devenus méconnoissables aux yeux même de leur patrie.

Nous avons mis moins de hardiesse,

mais plus de ſoin à perfectionner notre langue : & s'il n'a pas été permis de la réfondre, au moins a-t-on ſu la polir ; au moins a-t-on ſu lui donner des tours mieux arrondis, des mouvemens plus doux, des articulations plus faciles & plus liantes ; & en même temps qu'elle a pris plus de ſoupleſſe & d'élégance, elle a de même acquis plus de nobleſſe & de dignité.

Cependant, quelque différente que ſoit la langue de Racine & de Fénelon, de celle de Baïf & de Dubartas ; il eſt encore poſſible, ſinon de la rendre plus douce & plus mélodieuſe, au moins de l'enrichir, d'ajouter à ſon énergie, de la parer de nouvelles couleurs, d'en multiplier les nuances ; & plus on en fait ſon étude, mieux on ſent qu'elle n'en eſt pas à ce point de perfection où une langue doit ſe fixer.

Comme vivante, elle eſt variable, mais elle l'eſt dans les deux ſens : elle peut acquérir & perdre ; & cette alternative, on vouloit autrefois qu'elle dépendît de

l'*Usage*, uniquement, absolument, & sans qu'il fût permis à la raison, dit Vaugelas, de lui opposer sa lumière.

Soyons moins superstitieux. Mais pour éviter un excès, ne donnons pas dans l'autre; & si l'on a trop accordé à l'autorité de l'*Usage*, modérons-la, sans oublier qu'elle a ses droits, comme elle a ses limites. Reconnoissons, avec Vaugelas, que *l'Usage a fait beaucoup de choses avec raison*, même beaucoup plus qu'on ne pense. En effet, il y a dans la langue mille façons de parler qu'on attribue au pur caprice de l'*Usage*, & dont la raison se découvre dans une métaphysique très-déliée, qui semble avoir conduit la multitude à son insçu, & qu'aperçoit celui qui examine la langue avec un œil philosophique. Dans les irrégularités même que l'*Usage* a reçues & qu'il a fait passer en lois, on remarque souvent que ce qui les a introduites, c'est qu'elles donnent à l'expression plus de vivacité, de grâce, ou d'énergie;

& jusques-là rien n'est plus juste que de se soumettre à l'*Usage*.

Reconnoissons encore que, dans ce que l'*Usage* a fait, ou *sans raison*, ou même *contre la raison*, dès que le temps, l'exemple, la sanction publique, durant un siècle de lumière, l'ont ratifié, l'ont confirmé, rien ne dispense plus d'observer ses lois positives, c'est-a-dire, ce qu'il prescrit. Mais tenons-nous sur la réserve à l'égard de ce qu'il défend : car autant il seroit à craindre que la liberté ne fût sans frein, autant il seroit dangereux que l'autorité fût sans bornes. Et c'est dans le centre des lettres, au milieu de leur république, & en présence de leurs amis, que je viens réclamer leurs droits. (*Ce morceau a été lu dans une assemblée publique de l'Académie françoise.*)

Je dirai donc qu'en observant ce que l'*Usage* aura prescrit, on aura droit d'examiner ce qu'il lui plaira d'interdire; & cette restriction, que je crois devoir mettre à sa puissance illimitée, est fondée sur deux motifs.

1°. Quand l'*Usage* prescrit, sa loi porte, il est vrai, quelque atteinte à la liberté, mais ne la détruit pas : je puis, par un détour, éluder sa décision, & par une façon de parler qui me plaise, éviter celle qui me déplaît ; ce sera une gêne, mais non pas une servitude. Il n'en est pas de même de ses lois négatives : elles nous ôtent toute liberté de faire ce qu'elles défendent ; & pour les éluder, il n'est point de détour.

2°. Si les lois positives de l'*Usage* sont défectueuses, le mal est fait : la langue est telle ; des hommes de génie n'ont pas laissé de la rendre éloquente, pleine de majesté, d'élégance, & de grâce : il reste à la parler comme eux ; & c'est le cas de dire, avec Horace, *ainsi l'*Usage *l'a voulu.* Mais à l'égard de ses lois négatives ou prohibitives, rien n'est fixe, rien n'est constant ; ce sont les décrets d'un tyran bizarre, dont les dégoûts s'annoncent par des proscriptions. *Cela ne se dit point, cela ne se dit plus*, telle est leur formule ordinaire. Mais si cela

s'eſt dit, pourquoi ne plus le dire? mais ſi cela eſt bien dit en ſoi, quoiqu'on ne l'ait pas dit encore, pourquoi ne le diroit-on pas? La langue eſt-elle déjà ſi riche & ſi complète, qu'elle n'ait plus rien à acquérir? a-t-elle une ſurabondance qui nous conſole de ſes pertes? Comment ſe fût-elle formée, ſi, depuis Joinville juſqu'à Fénelon, perſonne n'avoit oſé dire pour la première fois ce qu'on n'avoit pas encore dit? Comment ſe conſervera-t-elle, ſi, au lieu de ſe reproduire à meſure qu'elle ſe dépouille, ce n'eſt plus qu'un vieux arbre, dont les rameaux ſéchés ſe briſent, & qui ne repouſſe jamais?

Quel eſt donc ce droit négatif, arbitraire, & indéfini, qu'on a laiſſé prendre à l'*Uſage*? & ſi l'expreſſion nouvelle ou rajeunie eſt douce à l'oreille, claire à l'eſprit, ſenſible à l'imagination; ſi la penſée la ſollicite, & ſi le beſoin l'autoriſe; ſi le tour en eſt animé, précis, naturel, énergique; ſi elle eſt conforme à la ſyntaxe & au génie de la langue; ſi

elle ajoute à sa richesse ; si par elle on évite une périphrase traînante, une épithète lâche & diffuse ; si elle n'a point d'équivalent pour exprimer une nuance intéressante, ou dans le sentiment, ou dans l'idée, ou dans l'image ; où est la raison de ne pas l'employer ?

Ce sont les téméraires, dit Vaugelas, *qui inventent les mots comme les modes.* La parité n'est pas exacte : car dans les modes presque tout est de fantaisie, de caprice, ou de vanité ; au lieu que dans la langue, ainsi que dans les arts, l'invention a souvent pour objet la nécessité, l'utilité, la beauté réelle. Alors où est la témérité d'oser être inventeur ? Malherbe fut-il *téméraire*, lorsqu'il emprunta du latin *insidieux* & *sécurité* ? & Desportes, lorsqu'il transplanta dans notre langue le mot *pudeur*, pour exprimer cette espèce de honte délicate & timide, qui saisit une ame innocente, ou une ame noble & sensible à la première idée de ce qui peut blesser sa fierté ou sa modestie ; mot précieux, que La Fontaine a si bien

mis à sa place dans la fable des *deux Amis ? Dévouloir*, proposé par Malherbe, pour dire, *cesser de vouloir*, n'a pas été reçu ; mais que deux ou trois bons écrivains l'eussent adopté, il faisoit fortune, & la langue y gagnoit un mot clair & précis. Vaugelas regardoit *sortir de la vie* comme un barbarisme ; falloit-il que, sur sa parole, La Fontaine s'abstînt de dire, en parlant de la vieillesse,

> Je voudrois qu'à cet âge
> On *sortît de la vie*, ainsi que d'un banquet ?

C'étoit, nous dit ce même Vaugelas, *la plus saine partie de la Cour*, c'étoit *la plus saine partie des auteurs du temps*, qui étoient les arbitres de l'*Usage* ; & dans cette espèce d'aristocratie, composée de deux puissances souvent contraires l'une à l'autre, on ne savoit à laquelle obéir. Ainsi, une foule de mots qui manquoient à la langue & qu'on y vouloit introduire étoient arrêtés au passage, & le plus souvent rebutés. *Féliciter* paroissoit barbare ; *face* n'étoit pas du bon

ſtyle ; la Cour ne vouloit pas que l'on dît *ambitionner* ; *ployer* choquoit l'oreille, c'étoit *plier* qu'il falloit dire ; *transfuge* n'étoit point admis, non plus qu'*inſulter* & qu'*inſulte*.

Heureuſement vinrent des hommes qui ſurent donner à la langue plus d'aiſance & de liberté, & en même temps plus d'autorité & de conſiſtance à l'*Uſage*. « *Les grands hommes du ſiècle paſſé*, dit Voltaire, *ont enſeigné à penſer & à parler*. Ce fut d'abord l'auteur de *Cinna*, des *Horaces*, de *Polyeucte*, & après lui La Rochefoucault, le cardinal de Retz, Paſcal, Boſſuet, Bourdaloue, Molière, Péliſſon, Boileau, Racine, Fénelon, La Bruyère, qui formèrent l'eſprit, la langue, & le goût de la nation ».

On voit alors comment l'*Uſage*, en ſe fixant, put acquérir une autorité légitime ; & comment les juges naturels de la langue uſuelle, formés à l'école des maîtres de la langue écrite, purent prétendre à juger celle-ci. Mais ce droit acquis à une nation cultivée ne s'étend pas juſqu'à

interdire aux artiſans de la parole toute eſpèce d'innovation : & s'il arrivoit que le goût devînt trop minutieux, trop efféminé, trop timide, ou que la fantaiſie, le caprice, la vanité du faux bel eſprit, vouluſſent marquer à leur gré les bornes de la langue écrite, & défendre au génie de les paſſer ; je ne préſume pas qu'il dût à leur défenſe une aveugle docilité.

Un goût délicat & craintif ſe croit le goût par excellence, loſqu'il s'abſtient de ce qui peut déplaire ; mais un goût très-ſupérieur ſeroit celui qui haſarderoit, avec une hardieſſe éclairée, ce qui, après avoir déplu quelques momens, ſeroit fait pour plaire toujours.

Je dirai plus encore : dans un Public imbu d'une ſaine Littérature, ce ne ſera jamais ni au plus grand nombre ni à l'élite des bons eſprits que l'on riſquera de déplaire par d'heureuſes innovations, par des rénovations utiles. Ce ſont toujours des hommes indignes d'être libres, qui veulent que chacun ſoit eſclave comme eux. Mais qu'a de commun la

timide inertie de leur instinct avec la noble audace du génie ?

C'est un Scudéri qui défend à l'auteur du *Cid*, à Corneille, de dire :

Plus l'*offenseur* est cher, & plus grande est l'offense.
Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père.
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.
On l'a pris *tout bouillant* encor de sa querelle.

C'est Scudéri qui prétend qu'*arborer des lauriers*, *gagner des combats*, *instruire d'exemple*, ne sont pas des phrases françoises. Et voilà le modèle de cette foule de Critiques dont Racine fut assailli, lors même qu'il portoit la langue à son plus haut degré de gloire. Ce qu'on admire aujourd'hui dans son style, comme les hardiesses d'un maître, lui étoit reproché de son temps comme les fautes d'un écolier. O Subligni, tu prétendois savoir la Grammaire mieux que Racine ! Ainsi, l'œil louche de l'Envie, ou l'œil trouble de l'Ignorance, en examinant les écrits des grands hommes vivans, y prend pour incorrections les élégances les plus exquises ; & c'est toujours l'*Usage* que le faux

goût met en avant, comme si l'homme de génie n'avoit jamais droit de parler sans l'*Usage* & avant l'*Usage*.

Il y a dans notre langue, de l'aveu même de Vaugelas, une infinité de phrases qui sont les dépouilles des langues savantes, & qui, accommodées à son génie, font un partie de ses richesses. Or je demande à Vaugelas : Ces façons de parler, & toutes celles qui de la langue écrite passent dans la langue usuelle, ou qui restent comme en réserve dans le trésor de la Poésie & de l'Eloquence, qui nous les a données ? Ne sont-ce pas les gens de Lettres, & n'est-ce pas sur-tout en cela que consiste cette invention du style, qui caractèrise & distingue nos plus grands écrivains, & nommément cet Amyot, que Vaugelas a tant loué ? Or si Amyot fut louable d'avoir osé les inventer, ces expressions heureuses que nous avons laissé vieillir, pourquoi celui qui les rajeuniroit seroit-il si répréhensible ?

Que l'on soit soumis à l'*Usage* dans les formules établies, comme dans l'em-

ploi des articles, des particules, & des pronoms, rien de tout cela n'eſt gênant; & de toutes les difficultés grammaticales dont Vaugelas s'eſt occupé, il n'y en a peut-être pas une qui intéreſſe ſérieuſement la Poéſie ou l'Eloquence. Mais ce qui peut contribuer à la richeſſe de l'expreſſion, à ſa délicateſſe, ou à ſon énergie, toutes ces façons de parler, qui, négligées dans la langue uſuelle, ne laiſſent pas d'avoir leur place & leur utilité dans la langue écrite, ſoit pour l'idée, ſoit pour l'image, ſoit pour la préciſion, le nombre, & l'harmonie, ſont-elles condamnées à ne jamais revivre ? & l'Eloquence & la poéſie n'ont-elles plus aucun eſpoir de recouvrer les larcins que leur a faits l'*Uſage*, ou plutôt que leur a faits l'oubli ? Car le plus grand nombre de ces phraſes & de ces mots perdus pour elles, ont été délaiſſés plutôt que rebutés ; & l'on ne s'en ſert plus, par la ſeule raiſon qu'on a ceſſé de s'en ſervir.

Lorſque les grands écrivains ne ſont plus, on nous les cite comme des mo-

dèles de déférence & de docilité pour les défenses de l'*Usage*. On ne sait pas, ou l'on oublie combien de fois ils se sont permis ce que l'*Usage* n'approuvoit pas. On ne sait pas, en lui cédant, combien il leur en a coûté de dégoûts & de sacrifices; combien de fois, dans l'expression des mouvemens de l'ame ou des saillies du caractère, ils ont envié l'énergie, la franchise, le naturel, le tour vif & rapide de la langue du peuple; combien de fois ils ont soupiré après la liberté de l'imagination & de la plume de Montaigne. Quoi qu'il en soit, si de grands écrivains ont méconnu leur ascendant & se sont fait un devoir trop étroit de céder à l'*Usage*, lorsqu'ils auroient voulu & dû lui résister; c'est un excès de modestie, dont nous les louons à regret, comme d'une vertu timide.

Rien, ou presque rien de la langue de Pascal n'a vieilli : cela prouve sans doute un goût pur & sévère, mais trop sévère & trop exquis. Pascal, en épurant la langue, l'a, pour ainsi dire, passée à un

tamis trop fin. Il n'a pas aſſez conſervé de la ſubſtance de Montaigne. On trouve à celui-ci une force & une ſaveur préférables à la pureté même. Ce n'eſt pas que ſon vieux langage n'eût grand beſoin d'être purgé, & que la langue, dans ſon état actuel, ne ſoit mille fois préférable: elle a plus de clarté, d'aiſance, de nobleſſe, de décence & de dignité, de délicateſſe & de grâce, d'harmonie & de coloris; mais ſon élégance a trop pris ſur ſa vigueur; ſes poliſſeurs l'ont affoiblie; elle a perdu de ſa naïveté, de ſa conciſion, & de ſon énergie; & je crois qu'il étoit poſſible d'en perfectionner les formes, & d'en moins altérer le fond.

Je ne mets certainement pas au nombre de ſes pertes la rouille qu'elle a dépoſée, les inverſions dures, les tours forcés, les locutions mal conſtruites, les termes bas ou pédanteſques, d'un ſon déplaiſant, d'un ſens louche, d'une articulation pénible, ou qui avoient de l'affinité avec des objets dégoûtans; & je ne reproche à l'*Uſage* que d'avoir

manqué trop ſouvent de diſcernement dans ſon choix.

Mais à meſure qu'il rebutoit une foule de tours naïfs, qu'on ne retrouve plus que dans La Fontaine, un grand nombre de tours vigoureux & concis, & de phraſes ſubſtancielles, qui ſont perdues depuis Montaigne, une multitude de mots harmonieux, ſenſibles, faits pour parler à l'ame, faits pour plaire à l'oreille; je demande comment les hommes qui, en fait de goût, diſpoſoient de l'opinion, ont pû laiſſer périr tant de richeſſes? Qui les eût empêchés de les conſerver dans leur ſtyle?

La Cour, dont le langage roule ſur un petit nombre de mots, la plupart vagues & confus, d'un ſens équivoque ou à demi-voilé, comme il convient à la politeſſe, à la diſſimulation, à l'extrême réſerve, à la plaiſanterie légère, à la malice raffinée, où à la flatterie adroite; la Cour a pu, dans tous les temps, négliger une infinité d'expreſſions naïves ou franches, dont elle n'avoit pas beſoin. Le monde poli & ſuperficiel, qui ſuit l'exemple de

la Cour, & qui croit qu'il eſt du bon ton de parler de tout froidement, légèrement, à demi-mot, ſans chaleur & ſans énergie; ce monde, dis-je, a dû laiſſer tomber tout ce qui n'étoit pas de ſa langue uſuelle. L'expreſſion fine & piquante a dû lui être chère; il l'a dû conſerver: il a dû conſerver de même le langage du ſentiment dans toute ſa délicateſſe, comme eſſentiel au caractère de politeſſe & de galanterie, qui eſt la ſurface de ſes mœurs. Mais ſon Dictionnaire n'a pas dû s'étendre au de là du cercle de ſes beſoins; & mille façons de parler, néceſſaires à l'homme qui penſe fortement & qui veut s'exprimer de même, à l'homme qui s'affecte d'un ſentiment paſſionné ou d'une image pathétique, & qui veut rendre ce qu'il ſent, en deux mots, le langage de l'Éloquence & de la Poéſie n'a pas dû trouver dans le monde des conſervateurs bien zélés. Mais en négligeant des richeſſes qui leur étoient inutiles, la Cour & le monde faiſoient-ils une loi de les abandonner

comme eux? Et ceux à qui toutes les couleurs, toutes les nuances de la langue étoient si précieuses, n'auroient-ils pas été au moins bien excusables de ne pas les laisser périr?

La langue usuelle se trouve riche, parce qu'elle fournit abondamment au commerce intérieur de la société: mais la langue écrite ne laisse pas d'être indigente & nécessiteuse, parce que ses besoins s'étendent au dehors. Tous les jours elle est obligée de correspondre à des mœurs étrangères, à des *Usages* qui ne sont plus: tous les jours l'historien, le poète, le philosophe se transplante dans des pays lointains, dans des temps reculés; & que deviendra-t-il, si sa langue n'est pas cosmopolite comme lui, si elle n'a pas les analogues & les équivalens de celles des pays & des temps qu'il fréquente? Que deviendra sur-tout le traducteur d'un écrivain assez habile pour avoir mis en œuvre toutes les richesses de sa propre langue? Il en est qu'il est impossible de traduire fidèle-

ment ; & la raiſon n'en eſt que trop ſenſible : c'eſt que les langues, dont le but commun devroit être une parfaite correſpondance, ſe ſont enorgueillies de leurs propriétés, & ont négligé leur commerce. Ce qui dans l'une ſurabonde, manque dans l'autre ; & réciproquement. Ce ſont, pour changer de figure, des palettes de peintres, qui n'ont pas les mêmes couleurs ; & ç'eût été aux gens de Lettres à s'en apercevoir & à les aſſortir. C'eſt ce qu'ont fait Montaigne, Amyot, La Fontaine, ſouvent Racine. Leur langue eſt conquérante ; elle prend les tours & les formes des langues éloquentes & poétiques qu'elle a pour adverſaires, comme les romains empruntoient les armes de leurs ennemis.

Si, plus aſſervis à l'*Uſage*, nous renonçons à ce droit de conquête, au moins que ne conſervons-nous ce que nos pères ont acquis ? & ſans parler des phraſes que nous avons perdues (car ce détail nous meneroit trop loin), par quelle complaiſance avons-nous renoncé

à une infinité de mots ou négligés, ou rebutés, ou, ſi je l'oſe dire, dégradés de nobleſſe par le caprice de l'*Uſage*?

Val, par exemple, n'eût-il pas dû garder ſa place dans de beaux vers, comme *vallon*? *Ombreux* n'avoit-il pas ſa nuance à côté de *ſombre*, & *rais* à côté de *rayons*? *Labeurs*, au figuré, ne valoit-il pas bien *travaux*, & pour le ſens & pour l'oreille? Quel goût aſſez bizarre auroit pu rebuter *blondir*? *Soulagement* eſt-il plus doux que *léniment*, qu'*allégement*, ou qu'*allégeance*? *Alléger* lui-même, en parlant de peines, auroit-il dû être interdit au langage du ſentiment? *Dévaler* devoit-il être moins durable que *ravaler*, dérivé de la même ſource? *Rancune* eſt populaire, mais *rancœur* ſeroit noble & plus fort que *reſſentiment*. *Ardre*, au moral, n'a point d'équivalent; & il ſeroit ſi néceſſaire! *Se prendre* exprime une action plus forte que *s'attacher*; pourquoi *ſe détacher* eſt-il plus noble que *ſe déprendre*? Et *ſecouer*, dont le ſon eſt ſi foible, a-t-il bien rem-

placé *brandir ?* Et *inflexible* ne laiſſe-t-il jamais regretter *imployable ? Aventureux* n'auroit-il pas dû ſe ſoutenir à côté d'*aventure ?* Et puiſqu'on a détourné le ſens de *délayer*, ne falloit-il pas conſerver, à *délai*, ſon verbe *dilayer*, qui valoit mieux que *traîner en longueur*, & qui n'a pas d'autre ſynonyme ? Ne falloit-il pas laiſſer à *émouvoir*, *émoi ?* à ſe *ſouvenir*, *ſouvenance ? Bruit* n'eût-il pas dû garder *bruire*, dont on a retenu *bruyant ?* Pourquoi *fallacieux* a-t-il péri depuis Corneille, & *affres* depuis Boſſuet ? Pourquoi l'*Uſage* a-t-il conſervé *oubli*, & abandonné *oublieux ?* Pourquoi du verbe *ſimuler* n'avons-nous que le participe, & ne diſons-nous pas, comme les latins, *ſimuler* & *diſſimuler ? Feindre* exprimeroit les menſonges de l'imagination, *ſimuler* exprimeroit les menſonges du ſentiment ou de la penſée. Pourquoi *loiſible*, nuance fine & délicate de *permis*, n'eſt-il plus du haut ſtyle ? Pourquoi dit-on *durable*, & ne dit-on plus *perdurable*, qui l'agrandit ? Pourquoi *ca-*

lamité, & non *calamiteux* ? *peuplé* & non *populeux* ? Pourquoi *prépondérant*, & non pas *pondérant*, qui nous seroit si nécessaire, & auquel ni *grave*, ni *lourd*, ni *pesant* ne peuvent suppléer? Car *pondérant* se diroit du style; il se diroit de l'Eloquence; il se diroit de l'esprit même: & ce seroit toute autre chose qu'un style *pesant*, qu'une Eloquence *grave*, qu'un esprit *lourd*. On croit n'avoir perdu que des synonymes, & l'on se trompe. *Ecumant* se diroit des vagues ; *écumeux* se diroit de l'écueil ou du rivage blanchi d'écume : *oisif* se diroit de la personne, *ocieux* de la situation : pourquoi l'avoir abandonné? *Discord*, dans ses trois sens, ne devoit-il pas être inséparable de *discorde* ; & ne devroit-on pas dire encore *un caractère inégal & discord*, *des esprits divers & discords*, *les discords qui troublent le monde*? *Apre* donnoit *exaspérer*; *entrave* donnoit *entraver*; *redonder* a donné *redondant* ; pourquoi l'un de ces mots a-t-il vieilli, & non pas l'autre? Pourquoi *félon* & *félonie* ne se

ſe trouvent-ils plus que dans le code criminel ? *Loyal* & *déloyal*, *loyauté* & *déloyauté* auroient-ils dû jamais être bannis du langage héroïque ? *Ferveur* devoit-il être exclu du langage de l'amitié, devoit-il l'être de celui de l'amour, à qui d'ailleurs on a laiſſé tous les caractères du culte ? *Déhonté* ne devoit-il pas ſe dire auſſi long-temps que *honte* ? *Inſtabilité* devoit-il être plus heureux qu'*inſtable* ? & *importun* plus heureux qu'*opportun* ? Pourquoi a-t-on perdu le pluriel de *jeuneſſe*, qui exprimoit ſi bien d'un ſeul mot les illuſions, les erreurs, les folies de ce bel âge ? Si *Cour* & *Courtiſan* ſont nobles, pourquoi leurs analogues, *courtois* & *courtoiſie*, ne ſont-ils plus du même ton ? Quel mot remplacera *lieſſe*, pour exprimer une douce joie & la volupté du bonheur ?

Qu'on ſe donne la peine de remettre à leur place quelques-uns de ces mots, & qu'on ſe demande à ſoi-même s'ils feroient tache dans le ſtyle.

Suppoſons, par exemple, que, pour

exprimer la chûte de ce qui roule ou glisse par une longue pente, avec lenteur & sans bondir, on employât le vieux mot *déváler*,

Les neiges par monceaux *dévaloient* des montagnes :

ne seroit-ce pas une image de plus ? Si on faisoit dire à un homme affligé, qu'il trouve à sa douleur une douce *allégeance*, qu'on applique à ses maux un foible *léniment*; si l'on disoit d'une province, qu'elle n'étoit pas *populeuse* de sa nature, mais qu'elle a été *peuplée* par l'industrie & le commerce;

Si l'on disoit que tout ce qui dépend de la fortune ou de l'opinion est *instable* comme elles;

Qu'une longue *souvenance* du passé éclaire un vieillard sur l'avenir, & qu'il la tourne en prévoyance;

Qu'en Politique, la dissimulation est permise, mais non pas la *simulation*;

Que, dans les temps *calamiteux*, l'humeur du peuple *s'exaspère*; qu'il faut le contenir, mais non pas l'*entraver*;

Que d'élever un homme, en un inſtant, du rang *infime* au rang ſuprême, ce n'eſt qu'un jeu pour la fortune;

Qu'un riche étale ſon opulence avec un orgueil *outrageux*;

Que le caractère du peuple eſt uniforme dans les pays du deſpotiſme, & qu'il eſt *multiforme* dans les pays de liberté;

Si l'on diſoit qu'un homme déshonoré, mais impudent, lève un front *déhonté* contre la renommée;

Si l'on diſoit,

Les temps *calamiteux* ſont féconds en grands hommes;
Qu'attendez-vous d'un homme *oublieux* des bienfaits?
Le Ciel enfin pour nous ſera-t-il *exorable*?
Il parvint à la gloire à force de *labeurs*;
Reſpirer la fraîcheur des *ombreuſes* vallées;
Les vents *bruyoient* au loin dans les forêts profondes;
Ils ont de leurs *diſcords* fatigué l'univers;
Des ſes *rais* argentés Diane ſe couronne;
Les épis ondoyans commençoient à *blondir*:

parleroit-on une langue étrangère? ne

seroit-on pas entendu ? ne le seroit-on pas même avec le plaisir qu'on éprouve à retrouver des biens que l'on croyoit perdus, & qu'on a long temps regrettés ?

Mais un tort bien plus sérieux & d'une conséquence plus étendue, que font à la langue les lois prohibitives de l'*Usage*, c'est de la dégrader, & de rendre inutile au langage noble & soutenu la meilleure partie de ses richesses. Les bons écrivains la décorent de nouvelles translations de mots & de nouvelles alliances; mais son vrai fonds, ses termes propres, ses analogues, ses synonymes, ses diminutifs, ses primitifs, ses dérivés, &, si j'ose le dire enfin, ses richesses de première nécessité périssent tous les jours pour l'orateur & le poète : or ce seroit à conserver cette partie si précieuse du langage de la Poésie & de l'Eloquence, qu'on devroit donner tous ses soins.

Une communication habituelle entre les différentes classes de la société, fait que la langue du peuple dérobe tous les

jours quelque chose à celle d'un monde plus cultivé; & celle-ci, pour se dédommager, usurpe aussi tous les jours quelques termes du langage plus relevé de l'Eloquence & de la Poésie. Ainsi, par degrés, l'héroïque devient familier, le familier devient populaire : en sorte que la langue écrite est, à l'égard de la langue usuelle, comme une île au milieu d'un fleuve qui la ronge insensiblement & finira par la submerger.

Ce qu'Horace a dit de la vie, on peut le dire de la langue :

« Tous les ans, dans leur cours, nous font quelques larcins.

Le terme propre est devenu commun; le tour naturel est usé; l'épithète la plus hardie & la plus forte n'est plus qu'un mot parasite & vague; l'expression figurée est ternie; l'élégance a perdu sa fleur; & si l'on veut donner au style un peu d'éclat, il faudra bientôt tirer de loin des mots auxiliaires, accumuler des métaphores, enfin se rendre étrange, de

peur d'être commun en ofant être naturel.

Que faire donc pour retarder au moins cette dégradation fucceffive & continuelle? Oppofer à l'*Ufage* la même force de réfiftance pour retenir ce qu'il veut rebuter, qu'on lui oppofe quelquefois pour rebuter ce qu'il veut introduire. Ne voit-on pas quel eft le fort de ces mots *aventuriers* dont parle La Bruyère, qui courent le monde pour tenter fortune, & qui, après une vogue éphémère, font délaiffés & tombent dans l'oubli? Pourquoi donc, fi le bon efprit & le bon goût font périr les mots qu'ils dédaignent, n'auroient-ils pas le droit de faire vivre les mots qu'ils auroient adoptés, fi ces mots ont de l'harmonie, de la clarté, de la couleur, & une nobleffe naturelle, je veux dire de l'analogie avec des idées & des images nobles, fans nulle affinité avec des objets rebutans?

Le peuple, dit-on, s'exprime ainfi. Eh bien, alors le Peuple s'exprime noblement. Où en ferions-nous fi l'écrivain,

même le plus élégant, ne devoit rien dire comme le peuple ? Une grande partie de la langue est commune à tous les états ; & cette espèce de domaine public est plus ou moins étendu, selon le caractère & l'esprit de la multitude. Le peuple d'Athènes parloit la langue de Théophraste, & croyoit même la parler mieux que lui. Le peuple romain, du temps de Scipion, ne parloit pas la langue de Térence ; mais avant même le règne d'Auguste, il étoit, en fait de langage, si difficile & si sévère, qu'il intimidoit ses orateurs. Le peuple de Toscane parle aujourd'hui l'italien le plus pur. Les paysans de la Castille parlent leur langue dans toute sa noblesse. Par quelle vanité voulons-nous que, dans la nôtre, tout ce qui est à l'*Usage* du peuple contracte un caractère de bassesse & de vileté ? Faut-il qu'une reine dise *bon jour* en d'autres termes qu'une villageoise ?

Par-tout sans doute, & dans tous les temps, il y a des façons de parler qu'il faut laisser au peuple & qui n'appartien-

nent qu'à lui, parce qu'elles ſont analogues aux idées qui lui ſont propres, & qu'elles tiennent à ſes coutumes, à ſes travaux, ou à ſes mœurs : mais ce qui n'a pas ces rapports excluſifs, & qui n'a rien de rebutant ni pour l'eſprit ni pour l'oreille, appartient à toute la langue.

Quel ſera donc, dira quelqu'un, le caractère diſtinctif du langage élevé, du haut ſtyle ? Une réſerve ſemblable à celle que je viens d'aſſigner au langage du peuple, c'eſt-à-dire, un grand nombre de termes & d'images excluſivement analogues aux mœurs, aux habitudes, à la façon de voir, de penſer & d'agir des hommes d'un rang élevé. Mais à cet apanage réſervé à leur claſſe, elle joindra la jouiſſance de tout le domaine commun, d'où la vanité veut l'exclure, & qu'une fauſſe délicateſſe lui conſeille d'abandonner.

Quoi ! parce que le peuple dit tous les jours : *Comment faire ? vous ſavez ſa coutume ; pouſſer à bout quelqu'un ; être inſtruit de ce qui ſe paſſe ; prendre*

ſon chemin vers un endroit : parce qu'il dit, *vous qui parlez pour lui ; attendroit-il ſi tard ; pour bien faire il faudroit ; attendre après quelqu'un ; réglez-vous là-deſſus ; prenez votre parti*, & mille choſes qu'on ne peut dire autrement que le peuple, ſans les dire plus mal que lui ; faut-il pour cela que ces façons de parler ſimples & naturelles ſoient interdites à la Poéſie ? Falloit-il que Racine (de qui je les emprunte) ſe les refusât au beſoin ? Ne voit-on pas qu'entremêlées avec des termes & des images d'un ton plus haut, elles donnent au ſtyle un air de vérité, de naïveté, qu'il n'auroit pas s'il étoit plus tendu ? C'eſt l'artifice qu'Ariſtote enſeigne aux poetes pour ſauver l'invraiſemblance du merveilleux, que d'y mêler des choſes ſimples & communes, afin, dit-il, que la croyance accordée à ce qui eſt naturel, ſe communique à ce qui ne l'eſt pas. Il en ſera de même de la vraiſemblance du langage, ſi le naturel s'y marie avec le rare & le merveilleux.

Qu'on affecte au contraire de se tenir sans cesse au dessus du ton familier, bientôt on ne parlera plus que par figures accumulées ; & la langue écrite le sera si artistement & si pompeusement, qu'elle ne fera plus aucune illusion. *Il faut*, nous dit Voltaire, *qu'une métaphore soit naturelle*, *vraie*, *lumineuse* (& il ajoute), *& qu'elle échappe à la passion.* Or comment peut-elle paroître échapper à la passion, si la passion en est prodigue, & si son langage n'est qu'un amas de figures accumulées & de termes évidemment recherchés & tirés de loin ?

L'expression ne doit jamais être plus simple que lorsque la pensée ou le sentiment est sublime : or tout ce qui est simple dans une langue, y devient nécessairement familier par le progrès de l'imitation. L'on voit même que parmi nous, soit au Théâtre, soit dans les livres, soit dans le monde, le peuple a déjà pris les expressions les plus fortes de la Poésie & de l'Eloquence ; un accident le fait *frémir* ; une calom-

nie lui fait *horreur* ; un caractère lui paroît *odieux*, *détestable*, *atroce* ; un artisan est *désolé*, *désespéré* de s'être fait attendre ; il est *pénétré*, *confondu*, *inconsolable*, &c. Il ne faut donc pas s'imaginer que tout ce qui devient familier au peuple soit populaire ; & en dépit de l'*Usage* & de ses abus, la langue noble a droit de conserver, non seulement ce qui lui est propre, mais ce qui doit lui être commun avec tous les autres langages.

Cependant l'art d'écrire, comme tous les arts d'agrément, doit s'occuper du soin de plaire à ce Public qui s'est rendu l'arbitre de la langue. Il est donc inutile d'examiner, me dira-t-on, si le caprice & la fantaisie, ou la réflexion & le goût, président à ses décisions ; & dès que la langue est l'instrument des arts destinés à lui plaire, il faut la parler à son gré.

C'est là, je crois, l'objection la plus forte qu'on puisse faire en faveur de l'*Usage* ; & je conviens qu'elle est sans réplique pour les ouvrages dont le succès

dépend de l'émotion simultanée du Public assemblé : car dans ces assemblées l'*Usage* est dans toute sa force & dans la plénitude de son autorité ; il y décide, & ne raisonne pas ; & il falloit tout l'art de Racine, tout l'ascendant de Bossuet, pour risquer au Théâtre & dans la Chaire d'éloquentes témérités.

Mais hors de là, & dans des écrits jugés par des lecteurs isolés & tranquilles, pourquoi, si l'on est sûr d'avoir pour soi la raison & le goût, n'oseroit-on parler d'après soi-même & pour le petit nombre ? L'*Usage*, comme l'opinion, existe, sans que l'on puisse dire quelle en est l'origine ni quelle en sera la durée. C'est une assimilation de langage, comme l'opinion est une assimilation d'idées, l'une & l'autre le plus souvent fortuite & passagère, sans autre cause que l'exemple, sans autre lien qu'une adhésion superficielle des esprits. Si donc l'homme qui veut penser avec une liberté sage, commence par se dégager du pouvoir de l'opinion, & ose lui-même s'en rendre juge ; pourquoi l'homme qui

veut écrire avec une noble franchise ne commence-t-il pas de même par soumettre l'*Usage* à son propre examen? Comment veut-on que la parole suive le vol de la pensée, si, tandis que l'une sera libre, l'autre est chargée de liens? Cela me rappelle un emblême, où un aigle attaché à un vieux tronc de chêne, s'efforçoit de prendre l'essor ; ses aîles étoient déployées, mais son corps étoit enchaîné.

Lorsque le goût du temps a paru aux hommes de génie, dans tous les arts, ou trop timide ou trop frivole, qu'ont fait ces grands artistes? Ils se sont recueillis, retirés de leur siècle, & se sont mis devant les yeux les grands exemples du passé, pour être dignes, en les imitant, des suffrages de l'avenir. Pourquoi donc l'écrivain solitaire & indépendant, qui ne sera jamais livré aux mouvemens de la multitude, & qui n'aura pour juge qu'un lecteur isolé & solitaire comme lui, n'auroit-il pas le même courage que le peintre & que le statuaire a dans son atelier?

Son ſtyle y prendra, je le ſais, un caractère un peu ſauvage ; mais je ſais bien auſſi qu'il en aura une vigueur plus mâle, une vérité plus naïve, enfin plus d'abondance, plus de sève, & plus de ſaveur.

J'entends ici les vrais amis du goût & les zélés conſervateurs de la pureté du langage, me demander ſi, en accordant aux écrivains cette liberté légitime que je ſollicite pour eux, on n'ouvrira point la barrière à une licence immodérée, & ſi je penſe qu'il en réſulte plus d'avantages que d'abus ?

A cela je réponds, que l'éternel écueil de la liberté c'eſt la licence, & que la liberté n'en eſt pas moins le premier bien des arts, comme le premier bien des hommes. Je réponds, qu'il importe peu que les mauvais écrivains en abuſent, pourvu que les bons en profitent : car ce n'eſt jamais à la foule qui va périr, mais au petit nombre qui doit vivre, qu'il faut penſer en s'occupant des arts. Un écrivain judicieux ſentira mieux que je n'ai pu le dire, à quelles conditions il peut

oser ce que l'*Usage* lui défend ou ne lui permet point encore ; & celui à qui la Nature aura refusé ce discernement juste & sain, cette sagacité d'intelligence & de sentiment qui fait l'homme de goût, celui-là, dis-je, n'a pas besoin, pour mal écrire, qu'on lui en facilite les moyens.

Qu'il se recontre, par exemple, un de ces esprits vains & vagues, qui, pour déguiser leur foiblesse & leur inanité, s'efforcent de produire des mots en guise de pensée, & qui, n'ayant que des idées communes, les fardent & les enluminent [redacted] un air de singularité ; rien ne l'empêchera de se faire un langage aussi bizarrement construit que péniblement travaillé.

Qu'il se rencontre un cerveau brûlant, d'une chaleur stérile & sans lumière, comme celle d'un sable aride ; un de ces hommes qui, sans talent, veulent se donner du génie ; rien ne l'empêchera de se former un style aussi obscur, aussi incohérent, aussi informe que ses pensées. Avec des notions superficielles & confuses, il

tâchera de ſe montrer profond ; vigoureux & hardi, avec des idées foibles, plein de verve & d'enthouſiaſme, avec une ame ſans reſſort & une imagination ſans élans : il cherchera la nouveauté, la hardieſſe, l'énergie, dans un mélange monſtrueux de mots étrangers l'un à l'autre, & d'images incompatibles ; & donnant ſa bizarrerie pour de l'originalité, je crois l'entendre s'applaudir d'avoir un langage qui n'eſt qu'à lui. Tant mieux qu'il ne ſoit qu'à lui ſeul. Mais eût-il des imitateurs, des admirateurs même, pourquoi s'en mettre en peine ? Jetons les yeux ſur le paſſé ; & de ces productions ſauvages dont le vaſte champ de la Littérature fut hériſſé dans tous les temps, regardons ce qui reſte : obſervons à quel petit nombre de bons eſprits & de bons écrivains tient la gloire de tout un ſiècle ; & pourvu que ceux-là proſpèrent, laiſſons la foule des faux talens ſe débattre dans les liens de l'*Uſage*, ou s'en échapper, n'éviter la baſ-

ſeſſe & la trivialité que par l'enflure & l'extravagance, & ne faire un moment quelque bruit qu'en paſſant de l'obſcurité dans l'oubli.

V.

VÉRITÉ RELATIVE. Dans l'imitation poétique, la *Vérité relative* eſt ſouvent contraire & toujours préférable à la *Vérité* abſolue. Il n'eſt pas néceſſaire qu'une penſée ſoit vraie en elle-même, [redacted] l'expreſſion vraie de la nature. Il n'eſt pas néceſſaire qu'un ſentiment ſoit celui du commun des hommes, mais celui de tel homme dans telle ſituation. Chacun doit parler ſon langage; & c'eſt à quoi le faux goût & le faux eſprit ſe méprennent le plus ſouvent.

Un peintre qui, dans l'éloignement, peindroit les objets dans tous leurs détails, avec leur forme, leur couleur, & leur grandeur naturelle, exprimeroit la *Vérité* abſolue, & n'obſerveroit pas la

Vérité relative. Un poète qui feroit penser juste tous ses personnages, rempliroit de *Vérités* un ouvrage qui seroit faux d'un bout à l'autre.

Il est une *Vérité relative* aux passions. Elles exagèrent ; & l'hyperbole, qu'elles emploient fréquemment, sensible pour ceux qui écoutent, ne l'est point pour celui qui parle : c'est dans ce sens-là que Quintilien a dit qu'elle devoit être *extra fidem, non extra modum.* Toutes les fois que l'expression dit plus qu'on ne doit penser naturellement, elle est fausse ; elle est juste toutes les fois qu'elle n'excède pas l'idée qu'on a ou qu'on peut avoir. C'est dans cette *Vérité* relative que consiste la précision de l'hyperbole même ; car il n'y point d'exception à cette règle, que chacun doit parler d'après sa pensée & peindre les choses comme il les voit. Celui qui soupiroit de voir Louis XIV trop à l'étroit dans le Louvre, & qui disoit pour sa raison,

> Une si grande majesté
> A trop peu de toute la terre,

le penſoit-il ? pouvoit-il le penſer ? C'eſt la pierre de touche de l'hyperbole.

L'un des grands vices de notre ancienne Poéſie, c'eſt l'hyperbole démeſurée. Malherbe en eſt plein dans ſes Odes. Quoi de plus extravagant, par exemple, que ces préſages des exploits du Dauphin, dont il prédiſoit à la Reine la naiſſance & les deſtinées ?

> O combien lors aura de veuves
> La gent qui porte le turban !
> Que de ſang rougira les fleuves
> Qui lavent les pieds du Liban !
> Que le Boſphore en ſes deux rives
> Aura de Sultanes captives !
> Et que de mères à Memphis,
> En pleurant, diront la vaillance
> De ſon courage & de ſa lance,
> Aux ſunérailles de leurs fils !

C'eſt une maxime bien vraie en fait de goût, qu'*on affoiblit toujours ce que l'on exagère* ; mais *exagérer*, dans ce ſens-là, veut dire aller au delà, non de la *Vérité* abſolue, mais de la *Vérité relative.* Celui qui exprime une choſe comme il

la sent n'exagère point ; il rend fidèlement son sentiment ou sa pensée. L'objet qui peint n'a pas tous les charmes qu'il lui attribue ; le malheur dont il est accablé n'est pas aussi grand qu'il se l'imagine ; le danger qui menace son ami, sa maîtresse, ce qu'il a de plus cher, n'est ni aussi terrible, ni aussi pressant qu'il le croit : mais ce n'est pas d'après la réalité même, c'est d'après son imagination qu'il les peint ; & pour en juger d'après lui & comme lui, on se met à sa place. Ainsi, dans l'excès de la passion, l'hyperbole la plus insensée est elle-même quelquefois l'expression de la nature & de la *Vérité*.

L'habitude, le préjugé, l'opinion sont autant de verres diversement colorés, à travers lesquels chacun de nous voit les objets ; la passion est un microscope. Le caractère modifié par tous ces accidens doit donc modifier le sentiment & la pensée ; & c'est l'expression fidèle de ces altérations qui fait la *Vérité* des mœurs. Il ne s'agit donc pas de ce qui est conforme à la droite raison, mais de ce qui

est conforme à l'esprit & au caractère de celui qui parle.

Rien de plus commun cependant que d'entendre juger une pensée en elle-même, & décider qu'elle est fausse par cela même qui la rend vraie. Voulez-vous qu'un homme insensé raisonne comme un sage? remettez à sa place ce qui vous paroît faux; alors vous le trouverez juste.

Voici deux beaux vers de Corneille:

Et qui veut tout pouvoir doit savoir tout oser.
Et qui veut tout pouvoir, ne doit pas tout oser.

Lequel des deux est vrai? Chacun l'est à sa place; & à la place l'un de l'autre, tous les deux seroient faux. *Mors summum bonum, diis denegatum*, a dit Sénèque; & cette pensée, folle dans la bouche d'un sage, devient naturelle & vraie dans le caractère de Calypso, *malheureuse d'être immortelle.*

Si la mort étoit un bien, dit Sapho, *les dieux n'en seroient pas exempts.* Ceci est d'un naturel plus commun, mais n'en est pas plus vrai; car la mort, qui seroit

un mal pour les dieux, pourroit être un bien pour les hommes.

Pline l'ancien a dit : *Natura nihil hominibus brevitate vitæ preſtitit melius.* Cela me ſemble outré.

Mais que Mérope diſe :

Lorſqu'on a tout perdu, lorſqu'on n'a plus d'eſpoir,
La vie eſt un opprobre & la mort un devoir.

Mais que Cérès, dans l'Opéra de Proſerpine, diſe,

Infortunée, hélas ! le jour m'eſt odieux ;
Et je ſuis pour jamais condamnée à la vie !

C'eſt là ce qui eſt dans la nature.

Quoi qu'on vous diſe, endurez tout, diſoit un héros à ſon fils. *Quel héros*, va-t-on s'écrier, *qui donne le conſeil d'un lâche !* Oui ; mais ce lâche étoit Ulyſſe, qui alloit bientôt lui ſeul exterminer tous les amans de Pénéloppe, & dont, en attendant, *le cœur rugiſſoit au dedans de lui-même, comme un lion rugit autour d'une bergerie où il ne ſauroit pénétrer :* c'eſt ainſi que le peint Homère.

Les ſpartiates, dans leurs prières, de-

mandoient aux dieux de pouvoir supporter l'injure ; & du côté de la bravoure, les Spartiates nous valoient bien. Notre point d'honneur est le vice du héros de l'*Iliade* ; & ce qui parmi nous déshonore un soldat, fut admiré dans Thémistocle. La valeur grecque se réduisoit à vaincre ou à mourir en combattant pour la patrie ; & Homère, qui fait essuyer tant d'injures à ses héros, n'a pas fait voir une seule fois, dans l'*Iliade*, un grec suppliant dans le combat, ni pris vivant par l'ennemi.

Ce sont ces différences nationales qu'il faut avoir étudiées pour juger les mœurs du Théâtre. Que penserions-nous, par exemple, du poète qui feroit dire par le fier Alexandre, que *c'est acte de roi que de souffrir le blâme pour bien faire ?* Nous renverrions cette maxime à Fabius ; & cependant elle est d'Alexandre lui-même.

C'est une *Vérité* rare, en fait de mœurs, que celle du caractère d'Achille, dans son entrevue avec Priam ; & à le juger par les mœurs actuelles, il paroî-

troit bien étrange que le meurtrier d'Hector s'établît le consolateur de son père & lui tînt ce discours, qui, dans les mœurs antiques & dans l'opinion de la fatalité, est si naturel & si beau. « Ah ! malheureux Prince, par quelles épreuves avez-vous passé ? Comment avez-vous osé venir seul dans le camp des grecs, & soutenir la présence d'un homme qui a ôté la vie à un si grand nombre de vos enfans, dont la valeur étoit l'appui de vos peuples ? il faut que vous ayez un cœur d'airain. Mais asseyez-vous sur ce siège, & donnons quelque trève à notre affliction. A quoi servent les regrets & les plaintes ? Les dieux ont voulu que les chagrins & les larmes composassent le tissu de la vie des misérables mortels..... Mon père en est une preuve bien signalée : les dieux l'ont comblé de faveurs depuis sa naissance ; sa fortune & ses richesses passent celles des plus grands rois.... Il n'a de fils que moi, qui suis destiné à mourir à la fleur de mon âge, & qui, pendant le peu de jours qui me restent,

restent, ne puis être près de lui pour avoir soin de sa vieillesse; car je suis éloigné de ma patrie, attaché à une cruelle guerre sur ce rivage, & condamné à être le fléau de votre famille & de votre royaume, tandis que je laisse mon père sans consolation & sans secours. Et vous-même n'êtes-vous pas encore un exemple épouvantable de cette *Vérité*?.... Mais supportez courageusement votre sort, & ne vous abandonnez point à un deuil sans bornes: vous n'avancerez rien, quand vous vous désespérerez pour la mort de votre fils, & vous ne le rappellerez point à la vie; mais vous l'irez rejoindre, après avoir achevé de vider ici-bas la coupe de la colère des dieux». C'est là ce qu'on appelle les mœurs locales & la *Vérité relative*.

Le poète ne nous doit la *Vérité* absolue, que lorsqu'il parle lui-même, ou qu'il donne celui qui parle, pour un homme sage, éclairé, vertueux, comme Burrhus, Alvarès, Zopyre: dans tout le reste, il ne répond que de la *Vérité relative*; & il est absurde de lui faire un crime de la

ſcélérateſſe d'Atrée, de Narciſſe, ou de Mahomet. C'eſt pourtant là ce que ne manquent jamais de faire les cagots, les délateurs, les calomniateurs des talens, & ſur-tout cette foule d'Ecrivains faméliques, plus impudens, plus mépriſables, plus multipliés que jamais.

VERS. Le ſentiment du rhythme nous eſt ſi naturel, que, chez les peuples même les plus ſauvages, la danſe & le chant ſont cadencés. Or la Poéſie ancienne, dans ſa naiſſance, étoit chantée: *Illud quidem certum omnem Poeſin olim cantatam fuiſſe* (Iſaac-Voſſius). La parole, accommodée au chant, fut donc auſſi ſoumiſe à la meſure & à la cadence. Telle fut l'origine du *Vers* métrique des Anciens.

Tout *Vers* métrique n'eſt pourtant pas réguliérement meſuré. Rappelons-nous d'abord que ce *Vers* étoit compoſé de pieds; & le pied, de ſyllabes, dont chacune étoit brève ou longue: la brève, ᴗ, ne faiſoit qu'un temps dans la me-

ſure ; la longue, —, en valoit deux. La meſure à trois temps étoit donc l'iambe, ᴗ — ; le chorée ; — ᴗ ; & le tribrache, ᴗ ᴗ ᴗ. Les meſures à quatre temps, les plus en uſage, étoient le ſpondée, — — ; le dactyle, — ᴗ ᴗ ; & l'anapeſte, ᴗ ᴗ —. Avec l'intelligence de ces figures, on verra d'un coup-d'œil quelle étoit la forme des vers.

L'hexamètre étoit régulier & plein d'un bout à l'autre ; & en même temps il étoit ſuſceptible d'une variété continuelle, par la liberté qu'on avoit d'y employer, dans les quatre premières meſures, ou le dactyle ou le ſpondée. Le cinquieme pied ſeulement exigeoit le dactyle, & le ſixième le ſpondée : encore, ſi le caractère de l'expreſſion ou l'harmonie imitative le demandoit, pouvoit-on mettre au cinquième pied le ſpondée au lieu du dactyle, qu'on plaçoit au quatrième, & le vers alors s'appeloit ſpondaïque.

Vers hexamètre.

— —, — —, — —, — ᴗ ᴗ, — —.
— ᴗ ᴗ, — ᴗ, — ᴗ ᴗ. . . . .

Vers spondaïque.

. . . . —◡◡, ——, ——.

C'est l'égalité de ces deux mesures & la liberté qu'avoit le poète de les combiner à son gré; c'est là, dis-je, ce qui faisoit de l'hexamètre le plus harmonieux de tous les vers; aussi étoit-il consacré à la Poésie héroïque.

Les pieds du pentamètre & de l'asclépiade sont tous, comme ceux de l'hexamètre, des mesures à quatre temps. Mais dans l'un & l'autre il y avoit une césure à l'hémistiche; & à la fin du pentamètre une autre syllabe en suspens.

Pentamètre.

——, ——, —; —◡◡, —◡◡, —.
—◡◡, —◡◡, —; . . . .

Asclépiade.

——, —◡◡, —; —◡◡, —◡◡.

Le vers ïambique, tout composé de mesures inégales, étoit le plus irrégulier & le plus approchant de la prose : car

non seulement il étoit entremêlé de spondées & d'ïambes,

1. 2 3 4 5 6
— —, ∪ —, — —, ∪ —, — —, — —;

mais à ses pieds impairs il recevoit le dactyle, ou l'anapeste, ou les trois brèves à la place de l'ïambe ; & cette marche libre & variée l'avoit fait préférer pour la Poésie dramatique.

Mais ce qui est une énigme pour notre oreille, c'est que les *Vers* employés dans l'Ode, & qu'on appeloit *Vers* lyriques, étoient aussi presque tous composés de mesures inégales, comme les *Vers* de Sapho & d'Alcée. *Voyez* STROPHE.

Dans la basse latinité, lorsqu'on abandonna le *Vers* métrique, c'est-à-dire, le *Vers* mesuré prosodiquement, pour le *Vers* rhythmique, beaucoup plus facile, parce que la prosodie n'y étoit plus observée, & qu'il suffisoit d'en compter les syllabes sans nul égard à leur valeur; les poétes sentirent que des *Vers* privés du nombre avoient besoin

d'être relevés par l'agrément des consonnances : de là l'usage de la rime, introduit dans les langues modernes, adopté par les provençaux, les italiens, les françois, & par tout le reste de l'Europe.

On vient de voir que dans le *Vers* métrique régulier la mesure est constamment la même ; tandis que le nombre des syllabes varie. Un hexamètre, composé de cinq dactyles & d'un spondée, est un *Vers* de dix-sept syllabes, tandis qu'un hexamètre, composé de cinq spondées & d'un dactyle, n'en a que treize.

On peut voir de même que, quel que fût le nombre des syllabes & le mélange des deux pieds, la mesure du *Vers* étoit inaltérable.

Panditur interea domus omnipotentis olimpi.
Luctantes ventos tempestatesque sonoras.
Silvestrem tenui musam meditaris avena.
Illa vel intactæ segetis per summa volaret.

Au contraire, nos *Vers* rhythmiques ont tous, à l'élision près, le même nombre de syllabes ; & entre mille, il n'y en a pas deux de suite dont la mesure soit

égale, à compter le nombre des temps. Nos *Vers* réguliers sont de douze, de dix, de huit ou de sept syllabes; c'est ce qu'on appelle *mesure*. Le *Vers* de douze est coupé par un repos après la sixième; & le *Vers* de dix, après la quatrième: le repos doit tomber sur une syllabe sonore; & le *Vers* doit tantôt finir par une sonore, tantôt par une muette: c'est ce qu'on appelle *cadence*. Toutes les syllabes du *Vers*, excepté la finale muette, doivent être sensibles à l'oreille; & c'est ce qu'on appelle *nombre*.

La syllable muette est celle qui n'a que le son de cet *e* foible qu'on appelle *muet* ou *féminin*; c'est la finale de *vie* & de *flamme*. Toute autre voyelle a un son plein.

Dans le cours du *Vers* l'*e* féminin n'est admis sans élision qu'autant qu'il est soutenu d'une consonne, comme dans *Rome* & dans *gloire*. S'il est seul, sans articulation, comme à la fin de *vie* & d'*année*, il ne fait pas nombre, & l'on

eſt obligé de placer après lui une voyelle qui l'élide, comme *vi'active*, *anné' abondante.*

On peut élider l'*e* muet final, quand même il eſt articulé & ſoutenu d'une conſonne; mais on n'y eſt pas obligé. *Gloire durable*, & *gloir'éclatante*, ſont au choix du poete.

Si l'on veut que l'*e* muet articulé faſſe nombre, il faut éviter qu'il ſoit ſuivi d'une voyelle; comme ſi l'on veut qu'il s'élide, il faut qu'une voyelle initiale lui ſuccède immédiatement. Dans la liaiſon d'*hommes illuſtres*, l'*e* muet d'*hommes* ne s'élide point; l'*s* finale y met obſtacle.

Le repos de l'hémiſtiche ne peut tomber que ſur une ſyllabe pleine. Si donc le mot finit par une ſyllabe muette, elle doit s'élider, & l'hémiſtiche s'appuyer ſur la ſyllabe qui la précède.

Il n'y a d'éliſion que pour l'*e* muet; la rencontre de deux voyelles ſonores s'appelle *Hiatus*, & l'hiatus eſt banni du *Vers*. Je crois avoir prouvé qu'on a eu tort de l'en exclure. Quoi qu'il en ſoit,

l'usage a prévalu. *Voyez* HIATUS.

Le repos de l'hémistiche est une suspension dans le sens : mais la plus légère y suffit ; & pourvu qu'il n'y ait pas une continuité absolue, c'en est assez. Ainsi, entre le nominatif & le verbe, entre le verbe & son régime, entre le substantif & son adjectif, entre deux termes comparés ou relatifs l'un à l'autre ; la suspension est assez sensible, si la voix y peut faire la plus petite pause. C'est même un art que de ménager de temps en temps, dans la coupe du *Vers*, des repos plus marqués que le repos de l'hémistiche. *Voyez* ALEXANDRIN.

J'ai dit que la finale du *Vers* est tour à tour sonore & muette. Le *Vers* à finale sonore s'appelle *masculin* : les anglois le nomment *Vers à rime simple* ; & les italiens, *Vers tronqué.* Le *Vers* à finale muette s'appelle *féminin* ; les anglois & les italiens le nomment *Vers à rime double.* Dans le *Vers* françois la finale muette est plus foible que dans le *Vers* italien : mais l'une est aussi brève que

l'autre, & c'est de la durée, non de la qualité des sons, que résulte le nombre du *Vers*. *Voyez* MUET.

Cette finale sur laquelle la voix expire, n'étant pas assez sensible à l'oreille pour faire nombre, on la regarde comme superflue, & on ne la compte pas. Le *Vers* féminin, dans toutes les langues, a donc le même nombre de syllabes que le *Vers* masculin, & de plus sa finale muette ou brève.

Les *Vers* masculins sans mélange auroient une marche brusque & heurtée; les *Vers* féminins sans mélange auroient de la douceur, mais de la mollesse. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de *Vers*, la dureté de l'un & la mollesse de l'autre se corrigent mutuellement; & la variété qui en résulte, est, je crois, un avantage de notre Poésie sur celle des italiens, dont la finale est toujours foible, excepté dans les *Vers* lyriques.

On a voulu jusqu'à présent que la Tragédie & l'Epopée fussent rimées par dis-

tiques, & que ces distiques fussent tour à tour masculins & féminins. On a permis les rimes croisées au poème lyrique, à la Comédie, à tout ce qu'on appelle *Poésies familières* & *Poésies fugitives*. Ainsi, la gêne & la monotonie sont pour les longs poèmes, & les plus courts ont le double avantage de la liberté & de la variété. N'est-ce pas plutôt aux poèmes d'une longue étendue qu'il eût fallu permettre les rimes croisées? Je le croirois plus juste, non seulement parce les *Vers* masculins & féminins entrelacés n'ont pas la fatigante monotonie des distiques, mais parce que leur marche libre, rapide, & fière, donne du mouvement au récit, de la véhémence à l'action, du volume & de la rondeur à la période poétique. On a pris pour de la majesté la pesanteur des *Vers* qui se tiennent comme enchaînés deux à deux, & qui se retardent l'un l'autre: mais la majesté consiste dans le nombre, le coloris, l'éclat, & la pompe du style. Le morceau le plus majestueux de la Poésie françoise,

la prophétie de Joad dans *Athalie*, eſt écrit en rimes croiſées, & qui plus eſt en *Vers* de douze & de huit ſyllabes entre-lacés. J'ajouterai que la néceſſité gênante & continuelle de deux rimes accouplées amène ſouvent des *Vers* foibles & ſuperflus.

Les *Vers* à rimes croiſées ſont tantôt de la même meſure, tantôt de meſure inégale ; & dans l'un & dans l'autre cas, ils ſont ou ſymétriquement ou librement entremêlés : ſymétriquement, comme dans les ſtances ; librement, comme dans les pièces de *Vers* qui ont pris le nom de poéſies libres.

Dans les ſtances, les *Vers* de meſure inégale qui s'entremêlent avec le plus de grâce & d'harmonie, ſont les *Vers* de douze & de huit, & les *Vers* de douze & de ſix. La cadence des *Vers* de ſept briſe celle des *Vers* de huit, & n'eſt point analogue à l'harmonie du *Vers* de douze ; les *Vers* de ſept ont une marche ſautillante qui leur eſt propre, & ils veulent être iſolés.

Le *Vers* de dix syllabes se mêle quelquefois aux *Vers* de douze, mais en laissant une mesure vide, ce qui est pénible à l'oreille; & ce n'est jamais dans la Stance que ce mélange doit avoir lieu. *Voyez* STANCE.

Les *Vers* de mesure inégale, bien assortis dans les Poésies familières, en font l'harmonie & le charme.

Dans le poème lyrique, & singulièrement dans le récitatif, cet art d'entrelacer des *Vers* d'inégale mesure, & d'en croiser les rimes pour donner à la période une forme plus élégante, exige une oreille exercée. C'étoit l'un des secrets de la magie de Quinaut.

Quelqu'un cependant s'est moqué de l'attention qu'on y donnoit, & a demandé si, sans ce mélange de rimes, les grecs ne faisoient pas de bonne Musique? Que ne demandoit-il de même si, sans la forme que Malherbe avoit donnée à nos stances françoises, Pindare & Horace n'avoient pas fait de belles Odes? Assurément la rime n'est pas plus nécessaire à

la Poésie qu'à la Musique : mais si dans une langue la Poésie est telle qu'au défaut d'une prosodie régulière & sensible, la rime en marque la mesure, les intervalles, & les repos ; & si par habitude l'oreille s'est fait un plaisir de ces finales consonnantes ; le sentiment de l'harmonie naît en partie de cet enlacement, & Quinault, ainsi que Malherbe, a eu quelque mérite à l'y faire contribuer. Il doit y avoir entre la phrase poétique & la phrase musicale une exacte correspondance. L'une se modèle sur l'autre : c'est la coupe des *Vers* qui en décide la forme ; c'est la rime qui la divise, & qui en marque à l'oreille les articulations. Il n'est donc pas indifférent au musicien que le poète, dans le mélange des *Vers* & l'entrelacement des rimes, ait bien ou mal dessiné, divisé, développé, circonscrit la phrase où la période poétique ; & nous parler de la Musique grecque, à propos de la nôtre, pour nous persuader que des rimes entremêlées au hasard, ou des rimes artis-

tement entrelacées dans nos *Vers*, ſont une choſe indifférente; c'eſt en même temps ſe moquer de la rime & de la raiſon.

Mais de quelque façon qu'on entrelace les rimes, l'oreille exige qu'il n'y ait jamais de ſuite deux finales pleines ni deux muettes de différens ſons, comme *vainqueur* & *combat*, comme *victoire* & *couronne*. Elle demande auſſi que la rime ne change qu'au repos abſolu. C'eſt une règle trop négligée.

Dans les *Vers* rimés deux à deux, le ſens peut finir au premier, & le ſecond peut commencer une nouvelle période. Mais dans les *Vers* entrelacés, la rime & la penſée doivent ſe clorre enſemble, ſi l'on veut que la période poétique ſoit nombreuſe & bien arrondie. C'eſt ce qu'on déſire ſouvent dans les poéſies de Chaulieu. Qui croiroit, par exemple, que ces *Vers* fuſſent d'une pièce rimée?

Il faut encor que mon exemple,
Mieux qu'une ſtoïque leçon,

T'apprenne à ſupporter le faix de la vieilleſſe,
A braver l'injure des ans.

Si la rime enjambe d'un ſens à l'autre, la penſée a parcouru ſon cercle avant que l'harmonie ait achevé le ſien : l'eſprit eſt en repos ; l'oreille eſt encore en ſuſpens.

Quoique nos *Vers* n'ayent point de meſure préciſe, le caractère qui les diſtingue ne laiſſe pas de ſe faire ſentir. Le *Vers* de douze ſyllabes, l'alexandrin, a de la nobleſſe, de la pompe, de l'harmonie ; & malgré cette égalité continue & invariable de ſes deux hémiſtiches, qui ſemble le rendre monotone, un écrivain, qui a de l'oreille & aſſez d'art pour donner à ſon ſtyle le mouvement de la penſée ou du ſentiment qu'il exprime, ſaura bien varier encore la coupe & le rhythme du *Vers*. J'en indiquerai les moyens avant de finir cet article.

Le *Vers* françois de dix ſyllabes répond au *Vers* héroïque italien, que les anglois ont adopté ; avec cette différence, que dans le *Vers* françois le repos eſt conſ-

tamment après la quatrième syllabe, & que le *Vers* italien s'appuye tantôt sur la quatrième, tantôt sur la sixième; en sorte qu'il est divisé par son repos en quatre & six, ou en six & quatre. Ce changement de coupe répugneroit à notre oreille. Mais les *Vers* héroïques italiens étant féminins, sans mélange, ils seroient monotomes, s'ils avoient tous la même coupe: au lieu que de notre *Vers* de dix syllabes la marche est régulière, & n'est point fatigante: il coule de source, il est doux sans lenteur, il est rapide sans cascade; & l'inégalité des deux hémistiches, avec le mélange des finales alternativement sonores & muettes, suffit pour le sauver de la monotomie.

Le *Vers* de huit syllabes, qui répond au *Vers* gliconique,

Cui flavam religas comam.

a du nombre & de l'impulsion, & il est susceptible de tous les mouvemens de la passion & de l'enthousiasme. Le *Vers* de sept syllabes a de la vîtesse, de la

légèreté ; & la gaîté fur-tout en eft le caractère. Qu'un poète, avec de l'oreille, ait bien étudié les élémens de l'harmonie de notre langue, il trouvera donc aifément dans nos *Vers* les moyens de tout exprimer.

J'ai obfervé, dans l'*article* NOMBRE, que le *Vers* métrique des Anciens, même le plus régulier, l'hexamètre, n'étoit pas toujours harmonieux. & la raifon en eft que la précifion de la mefure ne fuffit pas à l'harmonie de la parole. Elle y contribue, elle y ajoute ; mais fans le choix des mots les plus expreffifs par le fon en même temps que par le nombre, fans le mélange & la fucceffion des voyelles & des confonnes les plus fenfiblement analogues au caractère de la penfée, du fentiment, ou de l'image, la mefure feule, en Poéfie, feroit ce qu'elle eft en Mufique, lorfqu'elle eft dénuée du charme de la mélodie & de l'expreffion de l'accent.

De même auffi que la Mufique, fans être mefurée, peut être harmonieufe par

l'heureux choix des modulations & des accords, la Poésie, sans observer une mesure exacte, un mouvement réglé, peut se donner encore une harmonie très-sensible ; & nos beaux *Vers* en sont la preuve. Les nombres n'en sont pas égaux ; mais lorsqu'ils sont mis à leur place, & qu'ils ont ensemble un rapport assez marqué avec le mouvement de la pensée, du sentiment, ou de l'image, l'oreille en est encore ravie : ainsi, sans être comparables aux *Vers* de Virgile du côté du rhythme, les *Vers* de Racine ne laissent pas d'avoir une harmonie enchanteresse ; & celui qui, comme Racine, saura donner à un certain nombre de syllabes, sans mesure précise, cette harmonie plus libre, & cependant si rare encore, aura un très-grand avantage à écrire en *Vers* plutôt qu'en prose. C'est ce que La Motte n'a pas senti. J'ai observé d'ailleurs que la rime a pour nous l'attrait d'une curiosité piquante, & que la surprise que nous cause cette difficulté vaincue avec une adresse ingénieuse, est pour nous encore

un plaisir. J'ai reconnu de plus qu'on étoit quelquefois redevable à la rime d'une heureuse singularité d'idées incidentes, ou de mots imprévus qu'elle faisoit trouver. Enfin je n'ai rien dissimulé de ce qui la rend chère à l'oreille, & secourable pour la mémoire. *Voy.* RIME.

J'ajoute encore qu'il dépend de nos poètes de donner à leurs *Vers*, sinon toute la précision du nombre & de la mesure, au moins une apparence de cadence métrique qui en impose agréablement à l'oreille. Et ce que je n'ai fait qu'énoncer ailleurs, je vais tâcher de le rendre sensible.

Je fonderai mes observations sur la récitation la plus cadencée, sans dissimuler cependant qu'il seroit mal de l'affecter, soit au théâtre, soit à la lecture. Mais quoiqu'il faille scander les *Vers* latins pour en faire sentir exactement le nombre, l'altération que la mesure éprouve quand on récite naturellement, n'empêche pas une oreille délicate & juste de sentir la rondeur périodique du vers; & de deux

morceaux de Poésie récités avec la même négligence pour la mesure, la multitude même ne laissera pas de distinguer le plus harmonieux. Il en est du *Vers* françois comme du vers latin : quoi que l'on donne au sens & à l'expression, la beauté physique du nombre n'échappe jamais à l'oreille ; & le *Vers* dont la scandaison a le plus d'harmonie, est encore celui qui en a le plus, naturellement déclamé.

J'ai dit que le *Vers* asclépiade des anciens avoit servi de modèle au *Vers* héroïque françois : & en effet un asclépiade est un *Vers* françois de la plus parfaite régularité.

Pāstōr, cūm trăhĕrēt pēr frĕtă nāvĭbŭs.

Mais cela n'est pas réciproque. Dans l'un & l'autre la quantité numérique des syllabes & le repos sont bien les mêmes ; mais la valeur prosodique des sons & la place de chaque nombre est déterminée dans le latin & ne l'est pas dans le françois : il est même impossible, vû la rareté de nos dactyles, de faire continû-

ment, dans notre langue, des asclépiades réguliers ; & quand cela seroit facile, il faudroit l'éviter : en voici la raison. L'asclépiade est invariable dans toutes ses parties, & par conséquent monotone : aussi ne l'employoit-on jamais que dans de petits Poèmes lyriques, & le plus souvent mêlé de quelque autre espèce de vers. *Voyez* STROPHE. Nous avons destiné au contraire notre *Vers* de douze syllabes, sans aucun mélange, à l'Epopée, à la Tragédie, aux Poèmes dont l'étendue exigeroit le plus de variété.

D'ailleurs, plus l'asclépiade est compassé dans sa mesure, plus il s'éloigne de la liberté du langage naturel : il ne convient donc point à la Poésie dramatique, dont le style doit être si près de la nature ; & dans toutes les scènes qui animent l'Epopée, elle est dramatique ellemême. Enfin le caractère de notre langue est d'appuyer sur la pénultième ou sur la dernière syllabe des mots ; & presque tous les pieds de l'asclépiade s'appuyent

ſur l'antepénultième & gliſſent ſur les deux ſuivantes. C'en eſt aſſez pour faire ſentir que nous ne pouvons ni ne devons affecter l'aſclépiade pur.

Mais n'y auroit-il pas moyen de varier les nombres de l'aſclépiade ſans en altérer le rhythme, comme on varie les notes de muſique ſans altérer la meſure du chant ? C'eſt ce que j'oſe propoſer. Et ſi quelqu'un regarde cette idée comme fantaſque & chimérique, je le préviens que dans Racine, Voltaire, La Fontaine, Quinault, que j'ai actuellement ſous les yeux, il y a mille *Vers* meſurés comme j'entends qu'ils peuvent l'être. Je n'en cherchois que quelques exemples, j'en ai trouvé ſans nombre ; & je ne propoſe aux jeunes poètes que d'eſſayer par réflexion ce que leurs maîtres ont fait ſans y penſer, & par un ſentiment exquis de la cadence & de l'harmonie. Figurons-nous d'abord les deux pieds de l'aſclépiade.

— —.

— ∪ ∪.

N'est-il pas vrai que, sans altérer la mesure de ces deux nombres isocrones, on peut les remplacer par l'un de ces équivalens ?

u u —.
u — u.
u u u u.

Prenons ensuite un asclépiade pur,

Gēns hūmānă rŭit pēr vĕtĭtūm nĕfăs.

& n'y changeons que les dactyles,

Aū sēin tŭmūltŭeūx dĕ lă gūerrĕ cĭvīle.
Ils sōnt ēnsĕvĕlīs soŭs lă măsse pĕsānte.
Il pārt. Dāns cĕ mŏmēnt d'Estrēe ĕvănŏuïe.
Lēur coūrs nĕ chāngĕ poīnt; ĕt vŏus ăvĕz chāngē.

N'est-ce pas encore le même rhythme, quoique les pieds soient différens ?

Changeons à présent le spondée de l'asclépiade en dactyle, & le premier dactyle en spondée.

Riēn nĕ mĕ fāit roūgīr que la honte de vivre.

Supposons encore le second hémistiche composé d'un spondée & d'un dipirriche,

Et

Et je lui porte enfin mōn coēur ă dĕvŏrĕr.

ou d'un dipirriche & d'un ſpondée:

Vient enflammer mon ſang ĕt dĕvŏrĕr mōn coēur.

Les combinaiſons différentes qui auront varié les nombres du *Vers*, en auront-elles changé le rhythme ; & n'eſt-ce pas toujours la même ſomme de temps, diviſée de même ? Voilà ce que j'appelle l'aſclépiade françois, & un *Vers* très-harmonieux. Ce n'eſt pas tout.

L'aſclépiade eſt coupé à l'hémiſtiche par un repos qui fait un vide de deux temps, & ce ſilence, joint à la ſyllabe longue qui marque la céſure, forme une meſure complète. Mais ſi dans notre *Vers* le ſilence n'eſt pas compté, ou s'il occupe une meſure entière, le premier hémiſtiche alors ſe ſaiſiſſant de la ſyllabe ſuperflue, ne formera que deux pieds abſolus, & ſe diviſera en deux & quatre, en quatre & deux, ou en trois & trois.

Diviſion en deux & quatre.

Enfīn jĕ mĕ dĕrŏbe à la foule importune.

Division en quatre & deux.

Cĕ qŭe lă nŭit dēs tēmps enferme dans ses voiles.

Division en trois & trois.

Lĕ mŏmēnt oŭ jĕ pārle est déjà loin de moi.
Să crōupĕ sĕ rĕcoūrbe en replis tortueux.
Māis lĕ zĕphīr lĕgĕr & l'onde fugitive.
Anīmĕ l'ŭnīvērs, & vit dans tous les cœurs.
Jĕ soŭhāitĕ, jĕ crāins, je veux, je me repens.

Enfin, parmi les temps du *Vers*, peuvent être comptés les petits silences de la récitation; & c'est un des moyens qu'emploient les bons lecteurs, même sans s'en apercevoir, pour donner à nos *Vers* une marche nombreuse.

On a voulu réduire nos *Vers* héroïques à la mesure de l'ïambe trimètre : mais l'analogie n'en est pas la même qu'avec l'asclépiade ; & aucun poète, en les récitant, ne leur donne la coupe de l'ïambe. J'en excepte les occasions où le rhythme, changé d'un hémistiche à l'autre, rend l'harmonie imitative, comme dans l'expression des mouvemens passionnés.

Ils nous ont appelés crŭēls, tĭrāns, jălōūx.

On emploie auſſi quelquefois ces cadences rompues, pour donner à l'expreſſion le caractère de l'image.

Trăçāt ă pās tārdīfs un pénible ſillon.

La preuve que Boileau meſuroit ce premier hémiſtiche en ïambes, c'eſt qu'il ne s'aperçut pas de cette cacophonie, *traçât à pas tar*, que lui reprochoit un mauvais poète ; & c'eſt ainſi qu'en tronquant le rhythme & en altérant la meſure, un Critique mal intentionné ou mal inſtruit, gâtera de beaux *Vers*.

Voyons à préſent ſi tous nos vers françois ſont, comme le *Vers* héroïque, réductibles aux lois du nombre.

Le *Vers* de ſix ſyllabes n'eſt que le ſecond hémiſtiche du *Vers* de douze ; & de là vient qu'ils ſe marient ſi bien enſemble.

Mais elle étoit du monde, où les plus belles choſes
Ont le pire deſtin;
Et roſe, elle a vécu ce que vivent les roſes,
L'eſpace d'un matin. (*Malherbe.*)

En vain, pour ſatisfaire à nos lâches envies,
Nous paſſons près des Rois tout le temps de nos vies
A ſouffrir des mépris, à ployer les genoux.
Ce qu'ils peuvent n'eſt rien : ils ſont ce que nous ſommes
Véritablement hommes
Et meurent comme nous. (*le même.*)

Le *Vers* de dix ſyllabes eſt auſſi le *Vers* de douze, auquel il manque un pied, s'il eſt frappé ſur la ſeconde & meſuré en ïambique ; & un demi-pied, s'il eſt frappé ſur la première & meſuré en aſclépiade.

Iambique de dix ſyllabes.

L'Amoūr ēſt nū ; māis īl n'ēſt pās crŏttĕ.

Iambique de douze.

Lĕ Dīeu d'Amoūr ēſt nū ; māis īl n'ēſt pās crŏttĕ.

Aſclépiade tronqué.

Etrĕ l'Amoūr qūelquĕfoīs jĕ dēsīre.

Aſclépiade plein.

Lēs ārmĕs dĕ d'Amoŭr qūelquĕfoīs jĕ dĕſire.

Le vers que les italiens appellent hendécaſyllabe, n'eſt que notre *Vers* de dix ſyllabes ïambique, à finale brève, mais

coupé tantôt à la cinquième, comme le ſaphique:

Pindarum quiſquis ſtudet emulari.

ou comme l'alcaïque:

Qualem miniſtrum fulminis alitem.

tantôt coupé à la ſixième, comme le Phaleuce, qui dans Catulle a tant de molleſſe & de grâce:

Pacer mortuus eſt puellæ meæ

variété ſans laquelle il feroit monotone, par l'uniformité de ſes déſinences *tombantes*.

Le *Vers* françois de dix ſyllabes n'a pas la même diverſité de coupe: ſon repos eſt à la quatrième. Cependant, comme je l'ai dit, il eſt ſauvé de la monotonie par l'inégalité de ſes deux hémiſtiches, par la diverſité de ſes déſinences, & ſingulièrement par la variété de rhythme dont il eſt ſuſceptible, ſelon qu'il eſt coupé en ïambes ou en dactyles. Moins majeſtueux que le *Vers* de douze, il a ſur lui l'avantage d'un mouvement plus vif &

plus pressé, dans le passage d'un vers à l'autre ; & par-là il me semble convenir beaucoup mieux à la Poésie familière & légère. Ceci demande à être expliqué.

Quand les *Vers* débutent par une mesure complette, l'intervalle de l'un à l'autre est un vide absolu, de l'espace d'un pied ; au lieu que si le *Vers* commence par une mesure tronquée, le silence d'un *Vers* à l'autre n'en sera que le complément. Par exemple, si un *Vers* dactylique débute par un ïambe, l'intervalle n'est que d'un temps, lequel, avec les trois temps de l'ïambe, forme une mesure complette. Aussi nos *Vers* de dix syllabes, dans leur succession rapide, sont-ils plus susceptibles d'enjambement que nos *Vers* héroïques, dont l'intervalle est plus marqué.

Le *Vers* de sept syllabes a, sur le *Vers* de huit, ce même avantage d'être moins suspendu & moins ralenti dans sa course. Il semble avoir pris pour modèle le *Vers* anacréontique ; & selon qu'il est frappé sur la première ou sur la seconde, il a

le mouvement ou du chorée, — ∪, ou de l'ïambe, ∪ —.

Le rhythme du chorée est plus favorable à la Poésie italienne qu'à la nôtre : 1°. parce que le chorée est assez rare dans notre langue, & très-fréquent dans langue italienne : *l'aura*, *l'onda*, *caro*, *fonte*, *pianto*, *sorte*, *canto*, *tremo*, *senti*, *venti*. Une foule de noms, une foule de verbes italiens sont jetés dans ce moule ; & au contraire le peu que nous avons de chorées dans notre langue, sont encore le plus souvent précédés d'un article ou d'un pronom qui les altère, à moins qu'il ne s'élide : *la plainte*, *mes larmes*, *je tremble*, *tu n'oses*, &c. : 2°. parce que l'*e* muet, qui, dans notre langue, est la finale du chorée, n'a pas autant de son que la brève italienne, & ne nous donneroit qu'une cadence foible & languissante, si elle étoit continue : 3°. parce que le *Vers* trochaïque italien,

Frĕmĕ l'ŏndă, măncă l'ărtĕ.

a quatre mesures complètes ; au lieu que le *Vers* françois de sept syllabes, mesuré

en trochées, n'eſt que de trois meſures & demie, lorſqu'il n'a pas la finale muette:

Bĕllĕ Nīmphĕ, tēs āttrāits.

ce qui fait réellement un *Vers tronqué*, comme l'appellent les italiens. Il eſt bien vrai que, par un ſilence, dans l'intervalle d'un *Vers* à l'autre, la meſure eſt remplie : mais ce ſilence même retarde la courſe du *Vers* ; & ces petits *Vers* doivent courir.

Il n'en eſt pas de même de l'ïambe : 1°. il abonde dans la langue françoiſe : *amant*, *ſoupirs*, *revers*, *déſirs*, *amour*, *j'attends*, *venez*, *volez*, *rivaux*, *&c.* : 2°. il ſoutient la voix, & marque la cadence par une voyelle ſonore : 3°. nos articles & nos pronoms concourent eux-mêmes à le former en ſe joignant à des monoſyllabes : *la mort*, *le temps*, *ma foi*, *je plains*, *tu vas*, *il eſt* : 4°. le *Vers* de ſept, meſuré en ïambes, a, comme le vers anacréontique, une ſyllabe ſuperflue; mais, au lieu que dans l'anacréontique cette ſyllabe eſt la dernière,

u —, u —, u —, u.

dans le nôtre c'eſt la première ; car c'eſt ſur la première que le *Vers* eſt frappé :

> Pēnſĕz-vōus quĕ l'hīmĕnēe
> N'aīt păs ēteīnt ſōn flāmbēau ?

D'où il réſulte que, du *Vers* féminin au maſculin, le paſſage eſt ſans intervalle ; car la finale muette de l'un va ſe joindre immédiatement à l'initiale de l'autre, & forme un ïambe avec elle : ainſi, le nombre roule ſans aucune interruption.

Au reſte, il eſt aiſé, même dans notre langue, de renverſer le mouvement de ces deux nombres : un monoſyllabe long, placé avant des ïambes, en fera des chorées ; un monoſyllabe bref, placé avant des chorées, en fera des ïambes ; & ſans prétendre qu'il ſoit poſſible de donner conſtamment à nos *Vers* ni l'un ni l'autre de ces deux rhythmes, je crois devoir recommander de s'en occuper quelquefois. Dans le lyrique, ils ont tant d'influence ſur le caractère du

chant, qu'on doit avoir appris à les adapter au besoin ; & dans l'Ode elle-même, celui des deux qui dominera, se fera sentir à l'oreille, ou par un mouvement plus soutenu & plus majestueux, si c'est l'iambe, ou si c'est le chorée, par un mouvement plus léger.

J'ai dit que dans le *Vers* anacréontique c'est la finale qui est isolée ; & que dans notre *Vers* de sept syllabes, c'est l'initiale qui doit l'être. Or à cette syllabe isolée, ajoutez-en une qui la précède & qui fasse avec elle une mesure pleine ; vous aurez le *Vers* de huit syllabes, lequel répond à l'iambe trimètre, ou au gliconique des anciens. Je ne dis pas encore qu'il soit possible de l'assimiler constamment à ces *Vers* ; mais plus il en approche, & plus il est harmonieux. Cependant il faut convenir que, sans affecter aucun rhythme, le *Vers* de huit syllabes a singulièrement le don d'imposer à l'oreille, & qu'avec toute la liberté qu'il se donne d'associer des nombres contraires, il paroît encore très-nombreux.

Cette illusion vient de ce qu'en récitant les belles Odes dont ce *Vers* compose les stances, ou les beaux *Vers* lyriques parmi lesquels il est mêlé, on profite de l'indécision de nos quantités prosodiques, pour lui donner une cadence artificielle. Les poètes qui l'ont employé, comme Malherbe & Rousseau, n'ont rien négligé pour le rendre sonore, pompeux, éclatant; ils en ont formé les plus belles périodes poétiques, les stances les mieux divisées & les mieux arrondies; & par l'entrelacement des rimes, le jeu symétrique des désinences, l'éclat des paroles, enfin par la facilité d'y soutenir la voix & de lui donner le degré de lenteur ou d'impulsion que demande le sentiment, l'image, ou la pensée, on en a fait le plus imposant de nos *Vers*.

Seroit-il plus harmonieux encore, si l'on y observoit le nombre? Celui qui fera cette question n'a point d'oreille; & mes raisons ne lui en donneront pas.

Cependant je ne dois pas dissimuler qu'il y a des nombres composés dont

l'effet est sensible & la cause inconnue; & c'étoit sur-tout de ces nombres que les anciens faisoient usage pour émouvoir les passions. Platon les trouvoit si dangereux, qu'il déclaroit sérieusement que la République étoit perdue si la Poésie employoit ces nombres; au lieu, disoit-il, que tout ira bien, si on n'emploie que des nombres simples. Observons que ces nombres composés sont des mesures irrégulières qui renversent le mouvement donné & qui déconcertent l'oreille: tels, par exemple, que le bacche, ◡ — —, le crétique, — ◡ —, le coriambe, — ◡ ◡ —, le dichorée, — ◡ — ◡, l'épitrite, — — — ◡, les pœans, composés de trois brèves & d'une longue dans leurs quatre combinaisons, le dispondée — — — —, le mesodactyle ◡ — ◡ ◡ —, &c. C'étoit ce trouble des cadences rompues & des mouvemens opposés que Platon redoutoit pour les esprits & pour les ames. Il s'en faut bien que nous soyons susceptibles de ces impressions qui dans la Grèce changeoient les mœurs des peuples & la

fortune des états : nos législateurs peuvent se dispenser de régler les mouvemens de la Poésie & de la Musique. Mais du plus au moins, l'effet du nombre est invariable : ce qui, du temps de Platon, exprimoit le trouble de l'ame & le désordre des passions, l'exprime encore ; & l'effet n'en est qu'affoibli. Dans les nombres irréguliers, que l'instinct des poètes a choisis pour animer nos *Vers*, il seroit donc possible de découvrir les élémens de cette harmonie mystérieuse que nous y sentons quelquefois. Mais celle-là est donnée à la prose ; & après avoir recherché tous les moyens de perfectionner nos *Vers* du côté du rhythme qui leur est propre, j'en reviens à ce sentiment dont je ne puis me détacher, que, quelque charme qu'aient pour nous de beaux *Vers*, on ne doit pas les regarder comme une forme inséparable du langage poétique.

Aristote l'a dit : c'est le fond des choses, non la forme des *Vers* qui fait le poète & qui constitue la Poésie. Or si

le charme des *Vers* d'Homère n'étoit pas de l'essence de la Poésie ; si on la concevoit dénuée de cette cadence harmonieuse & imitative, qui animoit tout, qui exprimoit tout ; exigera-t-elle des *Vers* sans rhythme, & dont le mouvement irrégulier n'imite jamais presque rien ?

Un *Vers* italien, un *Vers* allemand, un *Vers* anglois n'a ni cadence, ni mesure sensible pour une oreille françoise ; un *Vers* françois n'en a guère plus pour l'oreille de nos voisins : personne, même aujourd'hui, ne peut dire qu'il sente bien distinctement le rhythme du *Vers* senaire des Anciens, du *Vers* de Térence & d'Euripide. Il n'y auroit donc pour nous ni Poésie dramatique ancienne, ni aucune espèce de Poésie étrangère, comme il n'y auroit pour les étrangers aucune espèce de Poésie françoise ; & le *Vers*, qui varie sans cesse d'une langue à l'autre au point d'être méconnoissable pour qui n'y est point accoutumé, seroit pourtant un attribut inséparable de la Poésie ! C'est

ce qui me ſemble auſſi difficile à ſoutenir qu'à concevoir.

Suppoſons que les belles ſcènes d'Euripide & de Sophocle, que les morceaux ſublimes de Milton n'ayent jamais été qu'une proſe éloquente & harmonieuſe; dira-t-on que les hommes de génie, qui ont ſi bien peint, ne ſont pas des poètes; & qu'un ouvrage de ce ſtyle, rempli de pareilles beautés, ne mérite pas le nom de Poème?

Les étrangers avouent de bonne foi qu'ils ne ſentent point l'harmonie des *Vers* de la Fontaine, & qu'ils ſont même peu touchés de celle des *Vers* de Racine. Ce ne ſont pour eux que des lignes de proſe élégantes & mélodieuſes, d'un certain nombre de ſyllabes longues ou brèves à volonté, & coupées en deux par un repos. Il en eſt de même pour nous des *Vers* italiens, allemands, ou anglois; & quand il ſeroit vrai que l'harmonie des *Vers* de Virgile & d'Homère auroit encore le même charme pour tous les peuples qui les entendent, en

eſt-il de même des *Vers* que chacun d'eux s'eſt fait au gré de ſon oreille ? Quoique l'anglois, l'italien, le françois ſcandent chacun à leur manière les *Vers* de l'*Enéide*, tous lui donnent les mêmes nombres, & pour tous ils ſont compoſés de ſix meſures à quatre temps. Mais quelle ſera pour l'étranger la façon de ſcander nos *Vers* ? Celui-ci, par exemple,

Je ne veux que la voir, ſoupirer & mourir,

eſt compoſé de ſeize temps. Celui-ci en a vingt-un :

Les temps ſont arrivés ; ceſſez, triſte Chaos.

& tous les deux ont douze ſyllabes.

De tels *Vers* ſont-ils tellement eſſentiels à la Poéſie, que l'en priver ce fût l'anéantir ? Je ſuis loin de penſer qu'une proſe inanimée, ſans couleur & ſans mouvement, puiſſe les remplacer. Je crois même qu'un poëme écrit en proſe demanderoit une plénitude d'idées, de ſentimens, & d'images, une chaleur, une continuité d'intérêt, dont peuvent

se passer les *Vers*, par la raison que la singularité de leur mécanisme peut quelquefois par intervalle amuser, occuper l'oreille. Mais en supposant toutes les beautés poétiques, soit du style, soit de la pensée, réunies dans un ouvrage; l'invention, le dessin, l'ordonnance, la vérité de l'imitation, le coloris & l'harmonie de la prose, en deux mots, la Peinture & l'Eloquence au plus haut degré, ne seroit-ce plus de la Poésie, dès qu'il y manqueroit ce nombre de syllabes, ces repos, & ces consonnances qui caractérisent nos *Vers*? L'habitude en a fait sans doute pour notre oreille un plaisir de plus, & une infinité de choses foibles & communes ont passé à la faveur de l'illusion que les *Vers* ont faite à l'oreille. Mais la beauté des tableaux, des images que la Poésie nous présente, les traits pathétiques dont elle nous pénètre, ont-ils besoin de cette séduction pour se faire admirer, pour se faire sentir? changera-t-elle de na-

ture en renonçant à l'un de ses moyens & au plus fantasque de tous ?

La Poésie est une peinture qui parle, ou, si l'on veut, un langage qui peint : le comble de l'art seroit de peindre en même temps & à l'esprit & à l'oreille ; mais si, réduite à peindre à l'esprit, elle y excelle, n'est-ce pas quelque chose ? Mais si, au lieu d'enfermer ses idées dans les bornes d'un *Vers* sans rhythme, elle s'applique à tirer avantage de la liberté de la prose, pour en varier les mouvemens, les intervalles, & les repos, au gré de l'âme & de l'oreille ; si cette prose harmonieuse est de plus animée par les couleurs d'un style figuré, par la chaleur d'une éloquence, tantôt douce & sensible, tantôt vive & brûlante ; enfin si on trouve dans ce style le caractère de beauté idéale qui distingue les grandes productions des arts, c'est à dire, un degré de force, de richesse, de correction, de précision, d'élégance, qui semble pris dans la nature, & qui cependant n'y est jamais ;

ne sera-ce point encore assez pour faire de la Poésie ?

La prose, à ce dégré de perfection, est peut-être aussi difficile & aussi rare que les beaux *Vers* ; peut-être même l'est-elle plus, par la raison qu'elle n'a point de formules prescrites. Mais en accordant aux *Vers* un mérite de plus, & un agrément de fantaisie que ne sauroit avoir la prose, je ne puis souscrire à l'opinion qui en a fait exclusivement le langage de la Poésie. J'admire, autant qu'il est possible, les poètes qui excellent dans l'art d'écrire en *Vers* ; je m'y suis exercé moi-même ; & je sens trop le prix d'un talent auquel l'habitude a donné tant de pouvoir & tant de charme, pour conseiller à qui le possède de négliger cet avantage. Mais je croirai toujours que l'écrivain auquel il ne manquera que ce don-là pour être poète, aura le droit de dire encore, en exprimant en prose harmonieuse tout ce que la nature a de plus animé, de plus touchant, de plus sublime ; *Et moi aussi je suis poète.*

VRAISEMBLANCE. Le but que se propose immédiatement la fiction, c'est de persuader; or elle ne peut persuader qu'en ressemblant à l'idée que nous avons de ce qu'elle imite. Ainsi, la *Vraisemblance* consiste dans une manière de feindre conforme à notre manière de concevoir; & tout ce que l'esprit humain peut concevoir, il peut le croire, pourvu qu'il y soit amené.

Tant que le poète ne fait que nous rappeler ce que nous avons vu au dehors, ou éprouvé au dedans de nous-mêmes, la ressemblance suffit à l'illusion; & comme nous voyons dans la feinte l'image de la réalité, le poète n'a besoin d'aucun artifice pour gagner notre confiance. Mais que la fiction nous présente un événement qui n'ait point d'exemple, un composé qui n'ait point de modèle : comme la ressemblance n'y est pas, nous y cherchons la vérité idéale; & c'est alors que le poète est obligé d'em-

ployer tout son art pour donner au mensonge les couleurs de la vérité. Nous savons qu'il feint, nous devons l'oublier; & si nous nous en souvenons, le charme est détruit & l'illusion cesse. *Dove manca la fede non puo abbondare l'affetto, ò il piacere di quel che si legge o s'ascolta.* (LE TASSE.)

Il y a, dans notre manière de concevoir, une vérité directe & une vérité réfléchie: l'une & l'autre est de sentiment, de perception, ou d'opinion.

La vérité de sentiment est l'expérience intime de ce qui se passe au dedans de nous-mêmes, & par réflexion, de ce qui doit se passer en général dans l'esprit & dans le cœur de l'homme. C'est à ce modèle, sans cesse présent, qu'on rapporte la fiction dans la poésie dramatique. Nous sommes tels: c'est la vérité directe. Nous sentons qu'il est de la nature de l'homme d'être modifié de telle ou de telle façon, par telle ou telle cause, dans telle ou telle circonstance; que dans notre composé moral, telles qualités, tels

accidens s'accordent & se concilient, tandis que tels se combattent & s'excluent mutuellement : c'est la vérité réfléchie.

Mais comment se peut-il que la vérité de sentiment soit la même dans tous les hommes ? C'est que, dans tous les hommes, le fond du naturel se ressemble, & qu'on y revient quand on veut, quelquefois même sans le vouloir. Chacun de nous a, comme le poète, la faculté de se mettre à la place de son semblable, & l'on s'y met réellement tant que dure l'illusion. On pense, on agit, on s'exprime avec lui, comme si on étoit lui-même ; & selon qu'il suit nos pressentimens ou qu'il s'en écarte, la fiction qui nous le présente est plus ou moins vraisemblable pour nous.

Ces pressentimens qui nous annoncent les mouvemens de la nature, ne sont pas assez décidés pour nous ôter le plaisir de la surprise : il arrive même assez souvent que le poète nous jette dans l'irrésolution, pour nous en tirer par un trait qui nous étonne & qui nous soulage ;

mais ſans être déterminés à ſuivre telle ou telle route, nous diſtinguons très-bien ſi celle que tient le poète eſt la même que la nature eût priſe, ou dû prendre en ſe décidant.

Ne vous êtes-vous jamais aperçu de la docilité avec laquelle notre âme obéït aux mouvemens de celle d'Ariane ou de Mérope, d'Oroſmane ou du vieil Horace? C'eſt que, durant l'illuſion, votre ame & la leur n'en font qu'une: ce ſont comme deux inſtrumens organiſés de même, & accordés à l'uniſſon. Mais ſi l'ame du poète ne s'eſt pas montée au ton de la nature, le perſonnage auquel il a communiqué ſes ſentimens & ſon langage, n'eſt plus dans la vérité de ſa ſituation & de ſon caractère; & vous, qui vous mettez à ſa place mieux que n'a fait le poète, vous n'êtes plus d'accord avec lui. Voilà dans quel ſens on doit entendre ce que dit le Taſſe: *Il falſo non è; e quel che non è non ſi puo imitare.* Mais il s'eſt quelquefois lui-même éloigné de ce principe: je

l'ai obſervé à propos de Tancrède ſur le tombeau de Clorinde ; je l'obſerve encore dans le langage que tient Renaud ſur les genoux d'Armide. Rien de plus naturel, de plus beau que ce qu'on voit dans cette peinture ; rien de moins *vrai* que ce qu'on entend.

Qual raggio in onda, ſcintilla un riſo,
Negli umidi occhi, tremulo e laſcivo.
Sovra lui pende : ed ei nel grembo molle
Le poſa il capo ; il volto al volto attolle.

Cela eſt divin ; mais vous n'allez plus trouver la même vérité dans ces froides hyperboles :

Non può ſpecchio ritrar ſi dolce imago,
Nè in picciol vetro è un paradiſo accolto.
Specchio t'è degno il cielo ; e nelle ſtelle
Puoi riguardar le tue ſembianze belle.

Avouez qu'à la place de Renaud ce n'eſt point là ce que vous auriez dit.

La *Vraiſemblance*, dans les choſes de ſentiment, n'eſt donc que l'accord parfait du génie du poète avec l'âme du ſpectateur. Si la direction que l'un donne à la

la nature, décline de celle que l'autre sent qu'elle eût voulu suivre, & s'il en presse ou ralentit mal à propos les mouvemens, l'âme du spectateur, sans-cesse contrariée & lasse enfin de céder, se rebute : de là vient qu'avec des qualités intéressantes & des situations pathétiques, un caractère mal dessiné & mal composé ne nous attache point.

La vérité de perception est la réminiscence des impressions faites sur les sens, & par réflexion, la connoissance des choses sensibles, de leurs qualités communes, de leurs propriétés distinctives, & de leurs rapports naturels, soit entre elles, soit avec nous-mêmes. En nous repliant sur cette foule d'idées qui nous viennent par toutes les voies, nous nous sommes fait un plan des procédés de la nature dans l'ordre physique : ce plan est le modèle auquel nous rapportons le composé fictif que la Poésie nous présente ; & si elle opère comme il nous semble qu'eût opéré la nature, elle sera dans la vérité.

Or cette vérité, soit qu'elle ait pour objet l'existence ou l'action, ne peut rouler que sur des rapports de convenance & de proportion, de la cause avec l'effet, des parties l'une avec l'autre, & de chacune avec le tout. Si donc les élémens d'un composé physique, individuel, ou collectif, sont faits pour être ensemble, & suivent dans leur union les lois & le plan de la nature, l'idée de ce composé a sa vérité dans la cohésion de ses parties & dans leur mutuel accord. De même, si les rapports d'une cause avec son effet sont naturels & sensibles, l'idée de l'action portera sa vérité en elle-même. Il est donc bien aisé de voir dans le physique ce qui est fondé sur la *Vraisemblance*; & par conséquent ce qui ne l'est pas.

L'opinion sur les faits, soit moraux, soit physiques, est tantôt de pleine croyance, tantôt de simple adhésion; mais quelque foible que soit le consentement qu'on y donne, il suffit à l'illusion du moment. Un mensonge connu pour tel, mais

transmis, reçu d'âge en âge, est dans la classe des faits authentiques : on le passe sans examen. A plus forte raison, si les faits sont solennellement attestés par l'Histoire, ne laissent-ils pas à l'esprit la liberté du doute ; & le poète, pour les supposer, n'a pas besoin de les rendre croyables : qu'ils soient d'accord avec l'opinion, cela suffit à leur *Vraisemblance.*

Mais distinguons, 1°. l'opinion d'avec la vérité historique, 2°. les faits compris dans le tissu du Poème d'avec les faits supposés au dehors. « Je ne craindrai pas d'avancer, dit Corneille à propos du sacrifice qu'a fait Léontine en livrant son fils à la mort, que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas *vraisemblable* ». Et il se fonde sur le précepte d'Aristote, « de ne pas prendre pour sujet un ennemi qui tue son ennemi, mais un père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa sœur, &c : ce qui n'étant jamais *vraisemblable*, ajoute Corneille,

doit avoir l'autorité de l'Histoire ou de l'opinion commune ».

J'ai fait mes preuves de respect pour ce grand homme; j'oserai donc ici, sans détour, n'être pas de son sentiment.

Je suis donc loin de penser que les sujets proposés par Aristote soient tous dénués de *Vraisemblance* : il est très-simple & très-naturel qu'un fils tue son père, comme Œdipe, sans le connoître, ou qu'une mère soit prête à immoler son fils, comme Mérope, en croyant le venger; & quand ces faits n'auroient en eux-mêmes aucune apparence de vérité, pris dans les familles les plus illustres de la Grèce, ils avoient sans doute pour eux la célébrité, l'opinion publique : or pour les faits que l'on suppose dans l'avant-scène *extra fabulam*, l'opinion tient lieu de *Vraisemblance*. Mais en voyant sur le théâtre les sujets de Polyeucte, de Rodogune, & d'Héraclius, personne ne sait ni ne veut savoir ce qui en est pris dans l'Histoire; elle est donc comme un té-

moin muet. En vain Baronius fait mention du sacrifice de Léontine : on ne lit point Baronius ; & son témoignage n'eût servi de rien, si l'action de Léontine n'avoit pas eu sa *Vraisemblance* en elle-même, c'est-à-dire, un juste rapport avec l'idée que nous avons de ce que peut une femme aussi fière, aussi ferme, aussi courageuse, dévouée à son empereur.

Je dis plus : de quelque manière que les faits soient fondés, rien ne les dispense d'être *vraisemblables*, dès qu'ils sont employés dans l'intérieur de l'action ; & nous n'y ajoutons foi qu'autant que nous les voyons arriver comme dans la nature, c'est-à-dire, selon l'idée que nous avons des moyens qu'elle emploie & des procédés qu'elle suit. *Res autem ipsæ ita deducendæ disponendæque sunt, ut quam proximè accedant ad veritatem.* (Scal.)

Cependant la chaîne des causes & des effets n'est pas si constamment visible, & le cercle des facultés de la nature n'est

pas ſi marqué, que le vrai connu ſoit la limite du vrai poſſible; & c'eſt par une extenſion de nos idées que la Poéſie s'élève du familier à l'extraordinaire ou au merveilleux naturel.

Dans la nature, tout eſt ſimple & facile pour elle, & tout devroit être merveilleux pour nous. Un homme ſenſé ne peut réfléchir ſans étonnement, ni à ce qui lui vient du dehors, ni à ce qui ſe paſſe au dedans de lui-même, L'organiſation d'un brin d'herbe eſt auſſi prodigieuſe que la formation du ſoleil; le mouvement qui paſſe d'un grain de ſable à l'autre, eſt auſſi myſtérieux que la propagation de la lumière & que l'harmonie des ſphères céleſtes: mais l'habitude nous rend l'incompréhenſible même ſi familier, qu'à la fin il nous paroît commun. « Au bout d'un an, le monde a joué ſon jeu; il n'y fait plus rien que de recommencer». (*Montaigne*). Voilà du moins ce qui nous en ſemble: nous croyons retrouver tous les ans le même tableau; & les variétés infinies qu'il étale

y sont distribuées avec une harmonie si constante, une si parfaite unité de dessein, que la nature s'y fait voir toujours semblable à elle-même.

Mais si, dans la fiction du poete, la nature, en s'éloignant de ses sentiers battus, produit un composé moral ou physique d'une singularité qui ressemble au prodige, l'étonnement nous porte à l'incrédulité; & c'est là qu'il est difficile de ménager la *Vraisemblance*. *Voyez* MERVEILLEUX.

Si la feinte passe les moyens & les facultés que nous attribuons à la nature; si elle employe d'autres ressorts, d'autres mobiles que les siens; si, au lieu de la chaîne qui lie les événemens & de la loi qui les dispose, elle établit des intelligences pour y présider & des causes libres pour les produire; ce nouvel ordre de choses nous étonne encore davantage: mais l'opinion l'autorise, & il est moins *invraisemblable* que le merveilleux naturel.

Pour nous faire imaginer la nature ap-

pliquée à former un prodige, il faut d'abord que l'objet en soit digne à nos yeux, par l'importance que nous y attachons ; & de plus, que les moyens que la nature a mis en œuvre nous soient inconnus ou cachés, comme les cordes d'une machine : dès que nous les apercevons, l'admiration se refroidit.

La nature, aux yeux de la raison, n'est jamais plus étonnante que dans les petits objets : *In arctum coacta rerum naturæ majestas* (Pline l'ancien), je le sais ; mais ce n'est point à la raison que s'adresse la Poésie, c'est à l'imagination. Or celle-ci ne peut se figurer la nature sérieusement appliquée à produire un papillon. Aristote l'a dit : la beauté sensible n'est pas dans les petites choses ; elle consiste dans une composition régulière & harmonieuse, qui, pour se développer aux yeux, exige une certaine étendue. Or l'imagination se décide sur le témoignage des sens : ce qu'ils n'aperçoivent qu'en petit ne sauroit donc lui paroître digne d'occuper la nature. Les

plus grands génies ont pensé quelquefois à cet égard comme le vulgaire : *Magna dii curant, parva negligunt*, dit Cicéron ; & il en donne pour raison l'exemple des rois : *Nec in regnis quidem reges omnia minima curant* : « comme si à ce roi-là, dit Montaigne, c'étoit plus & moins de remuer un Empire ou la feuille d'un arbre, & si sa providence s'exerçoit autrement, en inclinant l'événement d'une bataille ou le saut d'une puce ». Il résulte cependant de la façon de concevoir, commune au plus grand nombre, que le merveilleux dans les petites choses doit être renvoyé aux contes des fées, & que, si la Poésie en fait usage, ce ne doit être qu'en badinant.

Quant aux moyens que la nature emploie pour opérer un prodige, s'ils sont connus, il faut les déguiser, &, par des circonstances nouvelles, nous dérober la liaison de la cause avec les effets.

La comète qui parut à la mort de Jules-César fut un prodige pour Rome. Si sa révolution eût été calculée & son ellipse

décrite, ce n'eût été qu'une planète comme une autre, qui eût suivi le branle commun. Mais qu'eût fait le poète alors? Il eût donné à la chevelure de la comète une forme étrange, un immense volume; & dans ses feux redoublés à l'approche de la terre, il eût marqué l'intention de la nature d'épouvanter les romains.

L'aurore boréale a pu donner autrefois, comme l'a observé un philosophe célèbre, l'idée de l'assemblée des dieux sur l'Olympe; aujourd'hui qu'elle est au nombre des phénomènes les plus communs, elle attire à peine les regards du peuple : mais qu'un poète sût agrandir l'image de ces lances de feu, que semble darder une invisible main des bords de l'horizon jusqu'au milieu du ciel, & appliquer ce phénomène à quelque événement terrible; il reprendroit, même à nos yeux, le caractère effrayant de prodige.

Il est tout simple que, dans les ardeurs de l'été, une rivière se déborde, enflée par un orage, & tarisse le lendemain. Ho-

mère rapproche ces deux circonſtances : au lieu de l'orage, c'eſt le Xante lui-même qui s'irrite & qui enfle ſes eaux ; au lieu des chaleurs de l'été, c'eſt Vulcain qui fait conſumer les eaux du fleuve par les flammes.

Lucain, en décrivant les ſignes redoutables qui annoncèrent la guerre civile : « L'Etna, dit-il, vomit ſes feux, mais ſans les lancer dans les airs ; il inclina ſa cîme béante, & répandit les flots d'un bitume enflammé du côté de l'Italie ».

Dans la *Jéruſalem* du Taſſe, les nuages qui verſent la pluie dans le camp de Godefroi, ne ſe ſont pas élevés de la terre, ils viennent des réſervoirs céleſtes.

Ecco ſubiti nubi, e non de terra
Già per virtù del ſole in alto aſceſe ;
Ma ſol dal ciel, che tutte apre e diſſerra
Le porte ſue, veloci in giù diſceſe.

Voilà ce que j'appelle donner à un événement familier le caractère du merveilleux, & à ce merveilleux un air de *Vraiſemblance* : car dans tous ces exem-

ples la grandeur de l'objet répond à celle du prodige, *dignus vindice nodus.*

J'ai déjà dit en quoi consiste le merveilleux naturel, & je ne fais ici qu'en détailler encore l'idée. Dans le moral, ce qui est le plus digne d'admiration & d'amour, un Burrhus, un Mornai, un Télémaque, une Zaïre, une Cornélie : dans le physique, ce qui peut nous causer l'émotion du plaisir la plus pure & la plus sensible, une vie délicieuse comme celle de l'âge d'or, des lieux enchantés comme Eden, ou comme les îles fortunées, surtout l'image de ce que nous appelons par excellence *la beauté*, une taille élégante & correcte, la douceur, la vivacité, la sensibilité, la noblesse, toutes les grâces réunies dans les traits du visage, dans la forme & les mouvemens du corps d'une Vénus ou d'un Apollon, Hélène au milieu des vieillards troyens, Achille au sortir de la Cour de Scyros ; voilà le merveilleux de la beauté dans le physique. Le soin du poète alors est de rassembler les plus belles parties dont un com-

posé naturel soit susceptible, pour en former un tout régulier ; & de disposer les choses comme la nature les eût disposées, si elle n'avoit eu pour objet que de nous donner un spectacle enchanteur. L'accord en fait la *Vraisemblance.*

Il n'y a point de tableaux parfaits dans la disposition naturelle des choses : la nature, dans ses opérations, ne songe à rien moins qu'à se composer & à se donner en spectacle ; & l'on doit s'attendre à trouver dans le moral autant & plus d'incorrections que dans le physique. La clémence d'Auguste envers Cinna est dégradée par le conseil de Livie : la gloire du conquérant du Mexique est ternie par une lâche trahison : César a quelquefois été cruel jusqu'à l'atrocité : le vieux Caton étoit avare. L'Histoire a peu de caractères dans lesquels la Poésie ne soit obligée de dissimuler & de corriger quelque chose : c'est comme une statue de bronze qui sort raboteuse du moule, & qui demande encore la lime ; mais il faut bien prendre garde en la polissant de n'en pas affoi-

blir les traits. Il est arrivé souvent de détruire l'homme en faisant le héros.

Quel est donc le guide du poète dans ce genre de fiction ? Je l'ai dit, le sentiment du beau moral, que la nature a mis en nous. Il a pu recevoir quelque altération de l'habitude & du préjugé ; mais l'une & l'autre cèdent aisément au goût naturel qui n'est qu'assoupi, & que l'impression du beau réveille. Quel est le lâche voluptueux qui n'est pas saisi d'un saint respect, en voyant Régulus retourner à Carthage ? Ce qui peut se mêler d'opinions & d'habitude dans nos idées sur le beau moral, ne tire donc pas à conséquence & ne doit se compter pour rien.

Mais le poète qui conçoit l'idée du beau, & qui est en état de le peindre en altérant la vérité, le peut-il à son gré sans manquer à la *Vraisemblance* ?

Horace nous donne le choix, ou de suivre la renommée, ou d'observer les convenances. Mais ce choix est-il libre ? Non ; & si les caractères & les faits sont connus, l'altération n'en est permise

qu'autant qu'elle n'est pas sensible. On peut bien ajouter aux vertus & aux vices quelques coups de pinceau plus hardis & plus forts ; on peut bien adoucir, déguiser, effacer quelques traits qui dégraderoient ou qui noirciroient le tableau ; mais on ne peut pas insulter en face à la vérité, en changeant les événemens & en dénaturant les hommes : ce n'est qu'à la faveur de l'obscurité ou du silence de l'Histoire que la Poésie, n'étant plus gênée par la notoriété des faits, peut en disposer à son gré, en observant les convenances ; car alors la vérité muette laisse régner l'illusion.

L'abbé Dubos, après avoir dit que ce seroit une pédanterie que de reprocher à Racine d'avoir changé, dans Britannicus, la circonstance de l'essai du poison préparé par Locuste, n'en fait pas moins le procès au même poète, pour avoir employé le personnage de Narcisse, qui ne vivoit plus ; pour avoir supposé que Junie étoit à Rome, lorsqu'elle en étoit exilée ; & pour avoir changé le caractère

de cette princesse, afin de l'ennoblir & de le rendre intéressant. N'est-ce pas encore là de la pédanterie ? Je conviens avec l'abbé Dubos que les faits historiques de quelque importance ne doivent pas être changés, encore moins les faits célèbres & connus de tout le monde, & qu'il feroit absurde de *faire tuer Brutus par César*. Mais la mort de Narcisse & le caractère de Junie sont-ils du nombre de ces faits ? La règle, en pareil cas, est de savoir jusqu'où s'étendent les connoissances familières du monde cultivé pour lequel on écrit. Or quel est le siècle où les petits détails de l'Histoire romaine soient assez présens aux spectateurs & aux lecteurs, pour que de si légères altérations les blessent ? Un homme versé dans l'étude de l'antiquite sait ce que Tacite & Sénèque ont dit des mœurs de Junia Calvina ; mais ni la Ville ni la Cour n'en sait rien. Virgile a donné dans Didon l'exemple des licences heureuses que l'on peut prendre en pareil cas. Tout ce qu'on a droit d'exiger pour prix de ces licen-

ces, c'est qu'elles contribuent à la beauté de la composition. Il s'agit donc, non d'aller chercher dans l'histoire si Narcisse étoit vivant & si Junie étoit à Rome, mais de voir dans la tragédie s'il étoit bon de faire vivre Narcisse & d'oublier l'exil de Junie. Que Tacite & Sénèque aient dit d'elle qu'elle étoit *une effrontée*, ou qu'elle étoit *une Vénus pour tout le monde, & pour son frère une Junon*, ces anecdotes ne sont pas du nombre des faits importans & célèbres qu'un poète doit respecter. Et sur quoi porteroit la licence que l'abbé Dubos lui même accorde aux poètes d'altérer la vérité, si des circonstances aussi peu marquées étoient des traits d'Histoire inaltérables?

C'est un supplice pour les artistes que les préceptes donnés par ceux qui ne sont point de l'art.

A l'égard de la beauté physique, qui est l'objet capital de la Peinture & de la Sculpture, elle exerce peu les talens du poète : il l'indique, il ne la peint ja-

mais ; & en l'indiquant, il fait plus que de la peindre. *Voyez* ESQUISSE.

Quant à l'exagération des forces, des grandeurs, des facultés de l'être physique, comme lorsqu'on fait des héros d'une taille & d'une force prodigieuse, des animaux d'une grandeur énorme, des arbres dont les racines touchent aux enfers & dont les branches percent les nues ; ces peintures exagérées sont ce qu'il y a de moins difficile : la justesse des proportions & des rapports en fait la *Vraisemblance.*

Une autre sorte de prodige dont la Poésie tire plus d'avantage, c'est la rencontre & le concours de certaines circonstances que le mouvement naturel des choses semble n'avoir jamais dû combiner ainsi, à moins d'une expresse intention de la cause qui les arrange. On annonce à Mérope la mort de son fils ; on lui amène l'assassin, & l'assassin est ce fils qu'elle pleure. Œdipe cherche à découvrir le meurtrier de Laïus ; il reconnoît

que c'est lui-même, & qu'en fuyant le sort qui lui a été prédit; il a tué son père & épousé sa mère. Oreste est conduit à l'autel de Diane pour y être immolé ; & la prêtresse qui va l'égorger se trouve être sa sœur Iphigénie. Hécube va laver dans les eaux de la mer le corps de sa fille Polixène, immolée sur le tombeau d'Achille ; elle voit flotter un cadavre, ce cadavre approche du bord, Hécube reconnoît Polydore son fils. Voilà de ces coups de la destinée, si éloignés de l'ordre des choses, qu'ils semblent tous prémédités.

Tout ce qui est possible n'est pas vraisemblable ; & lorsque, dans la combinaison des événemens ou dans le jeu des passions, nous apercevons une singularité trop étudiée ; le poete nous devient suspect, l'illusion cesse avec la confiance : en cela pèche, dans Inès, l'affectation de donner pour juges à don Pèdre deux hommes dont l'un doit le haïr & l'absout, l'autre doit l'aimer & le condamne : cette antithèse inutile est évidem-

ment combinée à plaisir. L'unique moyen de persuader est de paroître de bonne foi ; or plus la rencontre des incidens est étrange, plus, en la comparant avec la suite naturelle des choses, nous sommes enclins à douter de la bonne foi des témoins : aussi cette espèce de fable exige-t-elle beaucoup de réserve & de précaution.

La première règle est que chacun des incidens soit simple & naturellement amené ; la seconde, qu'ils soient en petit nombre : par-là le merveilleux de leur combinaison se rapproche de la nature. Prenons pour exemple la fable du Cid : Rodrigue est obligé de réparer, par la mort du père de sa maîtresse, l'affront du soufflet qu'a reçu le sien. Il n'est pas possible d'imaginer dans nos mœurs une situation plus cruelle ; & le sort, pour accabler deux amans, semble avoir exprès combiné cette opposition des intérêts les plus sensibles & des devoirs les plus sacrés. Voyons cependant d'où naissent ces combats de l'amour & de la na-

ture : d'une diſpute élevée entre deux courtiſans ſur une marque d'honneur accordée à l'un préférablement à l'autre : rien de plus ſimple ni de plus familier : le ſpectateur voit naître la querelle ; il la voit s'animer, s'aigrir, ſe terminer par cette inſulte qui ne ſe lave que dans le ſang ; & ſans avoir ſoupçonné l'artifice du poète, il ſe trouve engagé, avec les perſonnages qu'il aime, dans un abîme de malheurs. Il en eſt ainſi de tous les ſujets bien conſtitués : chaque incident vient s'y placer, comme de lui-même, dans l'ordre le plus naturel ; & lorſqu'on les voit réunis, on eſt confondu de l'eſpèce de merveilleux qui réſulte de leur enſemble. Toutefois ſi ces incidens étoient trop accumulés, chacun d'eux fût-il amené naturellement, leur concours paſſeroit la croyance : c'eſt ce qu'il faut éviter avec ſoin dans la compoſition d'une fable ; & il me ſemble qu'on s'éloigne de plus en plus de cette règle, en multipliant ſur la ſcène des incidens mal enchaînés,

En ſuivant le fil des idées qui nous viennent, ou de l'expérience intime de nous-mêmes, ou du dehors par la voie des ſens, nous nous en ſommes fait de nouvelles ; & celles-ci, rangées ſur le même plan, auroient dû garder les mêmes rapports : mais l'opinion populaire & l'imagination poétique n'ayant pas toujours conſulté la raiſon, le ſyſtême des poſſibles, qu'elles ont comme réaliſé, n'eſt rien moins que ſoumis à l'ordre ; & celui qui l'emploie a beſoin de beaucoup d'adreſſe & de ménagement.

Le merveilleux ſurnaturel eſt tantôt une fiction toute ſimple, & tantôt le voile ſymbolique & tranſparent de la vérité ; mais ce n'eſt jamais que l'imitation exagérée de la nature. Rappelons-nous quelle en eſt l'origine ; & nous verrons enſuite quel en ſera l'emploi.

La Philoſophie eſt la mère du merveilleux, & la contemplation de la nature lui en a donné la première idée : elle voyoit autour d'elle une multitude de prodiges ſans autre cauſe que le mouvement,

qui lui-même avoit une cause ; elle dit donc : Il doit y avoir au delà & au dessus de ce que je vois un principe de force & d'intelligence. Ce fut l'idée primitive & génératrice du merveilleux : la cause unique & universelle, agissant par une loi simple, étoit pour le peuple, &, si l'on veut, pour les sages, une idée trop vaste & trop peu sensible ; on la divisa en une multitude d'idées particulières, dont l'imagination, qui veut tout se peindre, fit autant d'agens composés comme nous : de là les dieux, les démons, les génies,

Il fut facile de leur attribuer des sens plus parfaits que les nôtres, des corps plus agiles, ou plus grands, & plus forts ; & jusques-là le merveilleux n'étant qu'une augmentation de masse, de force, & de vîtesse, l'esprit le plus commun put, dans ces fictions, rencherir aisément sur le génie le plus hardi. Dès qu'on a franchi les bornes de nos perceptions, il n'en coûte rien d'élever le trône de Jupiter, d'appesantir le trident de Neptune,

de donner, aux coursiers du Soleil, à ceux de Mars & de Minerve, la vîtesse de la pensée. Le P. Bouhours observe que, lorsque, dans Homère, Poliphème arrache le sommet d'une montagne, l'on ne trouve point son action trop étrange, parce que le poète a eu soin d'y proportionner la taille & la force de ce géant. De même lorsque Jupiter ébranle l'Olympe d'un mouvement de ses sourcils, & que le dieu des mers, frappant la terre, fait craindre à celui des enfers que la lumière des cieux ne pénètre dans les royaumes sombres; ces actions, mesurées sur l'échelle de la fiction, se trouvent dans l'ordre de la nature par la justesse de leurs rapports. Voilà, dit-on, de grandes idées: oui; mais c'est une grandeur géométrique, à laquelle, avec de la matière, du mouvement, & de l'espace, on ajoute tant que l'on veut.

Mais lorsqu'on en vient au moral, la difficulté est plus grande. Avec mes yeux je mesure le firmament; avec ma pensée je ne mesure que ma pensée. Que j'essaye d'imaginer

d'imaginer un dieu ; quelque effort que j'employe à lui donner une nature excellente, la sagesse, la sensibilité, l'élévation de son ame ne seront jamais que le dernier degré de sagesse, de sensibilité, d'élévation de la mienne. Je lui accorderai des sens que je n'ai pas, un sens, par exemple, pour entendre couler le temps, un sens pour lire dans la pensée, un sens pour prévoir l'avenir, parce qu'on ne m'oblige pas au détail du méchanisme de ces nouveaux organes ; je le douerai d'une intelligence à laquelle je supposerai vaguement que rien n'est caché, d'une force & d'une fécondité d'action à laquelle il m'est bien aisé de feindre que rien ne résiste ; je l'exempterai des foiblesses de ma nature, de la douleur & de la mort, parce que les idées privatives sont comme la couleur noire, qui n'a besoin d'aucune clarté : mais s'il en faut venir à des qualités positives, par exemple, le faire penser ou sentir, il ne sera clairvoyant ou sensible, éloquent ou passionné, qu'autant que je le suis moi-

même. On a dit que Jupiter étoit descendu sur la terre pour se faire voir à Phidias, ou que Phidias étoit monté au ciel pour voir Jupiter. Cette hyperbole a sa vérité : l'on conçoit comment l'artiste, par le caractère majestueux qu'il avoit donné à sa statue, pouvoit avoir obtenu cet éloge : mais le physique est tout pour le statuaire, & n'est rien pour le poète, s'il n'est d'accord avec le moral. Cet accord, s'il étoit parfait, seroit la merveille du génie ; mais il est inutile d'y prétendre ; l'homme n'a que des moyens humains.

Il faut même avouer, & je l'ai déjà fait entendre, que si, par impossible, il y avoit un génie capable d'élever les dieux au dessus des hommes, il les peindroit pour lui seul. Si, par exemple, Homère eût rempli le voeu de Cicéron, *Humana ad deos transtulit, divina mallem ad nos*, le tableau de l'Iliade seroit sublime ; mais il manqueroit de spectateurs. Nous ne nous attachons aux êtres surnaturels que par les mêmes rapports

qui les attachent à notre nature. Des dieux d'une sagesse inaltérable, d'une constante égalité, d'une impassibilité parfaite, nous toucheroient aussi peu que des statues de marbre. Il faut, pour nous intéresser, que Neptune s'irrite, que Vénus se plaigne, que Mars, Minerve, Junon se mêlent de nos querelles & se passionnent comme nous. Il est donc impossible, à tous égards, d'imaginer des dieux qui ne soient pas hommes; mais ce qui n'est pas impossible, c'est de leur donner plus d'élévation dans les sentimens, plus de dignité dans le langage que n'ont fait la plupart des poètes. Ce que dit Satan au Soleil dans le poème de Milton, ce que Neptune dit aux Vents dans l'Enéide; voilà les modèles du merveilleux. La bonne façon d'employer ces personnages est de les faire agir beaucoup, & de les faire parler peu. Le Dramatique est leur écueil: aussi les a-t-on presque bannis de la Tragédie; le merveilleux n'y est guère admis qu'en idée & hors de la scène visible. Si quelquefois on y a fait voir

des ſpectres, ils ne diſent que quelques mots & diſparoiſſent à l'inſtant. Dans la tragédie de Macbeth, après que ce ſcélérat a aſſaſſiné ſon roi, un ſpectre ſe préſente, & lui dit : *Tu ne dormiras plus*. Quoi de plus ſimple & de plus terrible ? La grande difficulté eſt d'employer avec décence un merveilleux qu'il n'eſt pas permis d'altérer, comme celui de la religion. Il eſt abſurde & ſcandaleux de donner aux êtres ſurnaturels qu'on révère, les vices de l'humanité. Si donc, par exemple, l'on introduit dans un poème les anges, les ſaints, les perſonnes divines, ce ne doit être qu'en paſſant & avec une extrême réſerve : on ne peut tirer de leur entremiſe aucune action paſſionnée. Le S. Michel de Raphaël eſt l'exemple de ce que je viens dire : il terraſſe le dragon, mais avec un front inaltérable ; & la ſérénité de ce viſage céleſte eſt l'image des mœurs qu'on doit ſuivre dans cette eſpèce de merveilleux : auſſi, dès que la ſcène du poème de Milton eſt dans le ciel, ſa fiction devient abſurde & ne fait plus

d'illuſion. Des eſprits impaſſibles & purs ne peuvent avoir rien de pathétique. Le champ libre & vaſte de la fiction eſt donc la Mythologie, la Magie, la Féerie, dont on peut ſe jouer à ſon gré.

J'ai dit que l'impoſſibilité d'expliquer naturellement les phénomènes phyſiques avoit réduit l'eſprit humain à l'invention du merveilleux ; & c'eſt ainſi qu'on a fait de toutes les cauſes ſecondes des intelligences actives, & plus ou moins puiſſantes ſelon leurs grades & leurs emplois : les élémens en ont été peuplés : la lumière, le feu, l'air, & l'eau ; les vents, les orages, tous les météores ; les bois, les fleuves, les campagnes, les moiſſons, les fleurs, & les fruits ont eu leurs divinités particulières. Au lieu de chercher, par exemple, comment la foudre s'allumoit dans la nue, & d'où venoient les vagues d'air dont l'impulſion bouleverſe les flots ; on a dit qu'il y avoit un dieu qui lançoit le tonnerre, un dieu qui déchaînoit les vents, un dieu qui ſoulevoit les mers. Cette Phyſique, peu ſatisfai-

ſante pour la raiſon, flattoit le peuple, amoureux des prodiges : auſſi fut-elle érigée en culte ; & après avoir perdu ſon autorité, elle conſerve encore tous ſes charmes.

La Morale eut ſon merveilleux comme la Phyſique ; & le ſeul dogme des peines & des récompenſes dans l'autre vie, donna naiſſance à une foule de nouvelles divinités. Il avoit déjà fallu conſtruire au delà des limites de la nature, un palais pour les dieux des vivans ; on aſſigna de même un Empire aux dieux des morts, & des demeures aux mânes. Les dieux du ciel & les dieux des enfers n'étoient que des hommes plus grands que nature ; leur ſéjour ne pouvoit être auſſi qu'une image des lieux que nous habitons. On eut beau vouloir varier, le ciel & l'enfer n'offrirent jamais que ce qu'on voyoit ſur la terre. L'Olympe fut un palais radieux, le Tartare, un cachot profond ; l'Elyſée, une campagne riante.

Largior hic campos æther & lumine veſtit
Purpureo ; ſolemque ſuum, ſua ſidera nôrunt.

Æn. VI. 640.

Le ciel fut embelli par une volupté pure & par une paix inaltérable. Des concerts, des feſtins, des amours, tout ce qui flatte les ſens de l'homme, fut le partage des immortels. Le calme & l'innocence habitèrent l'aſiſe des ombres heureuſes ; les ſupplices de toute eſpèce furent infligés aux mânes criminels, mais avec peu d'équité, ce me ſemble, par les poètes même les plus judicieux. La fiction n'en fut pas moins reçue & révérée ; & le Tartare fut l'effroi des méchans, comme l'Elyſée étoit l'eſpoir des juſtes.

Un avantage moins ſérieux que la Poéſie tira de ce nouveau ſyſtême, fut de rendre ſenſibles les idées abſtraites, dont elle fit encore des légions de divinités. La Métaphyſique ſe jeta dans la fiction, comme la Phyſique & la Morale. Les vices, les vertus, les paſſions humaines ne furent plus des notions vagues. La ſageſſe, la juſtice, la vérité, l'amitié, la paix, la concorde, tous ces biens & les maux oppoſés ; la beauté,

cette collection de tant de traits & de nuances ; les grâces, ces perceptions si délicates ; si fugitives ; le temps même, cette abstraction que l'esprit se fatigue vainement à concevoir, & qu'il ne peut se résoudre à ne pas comprendre ; toutes ces idées factices, & composées de notions primitives, qu'on a tant de peine à réunir dans une seule perception ; tout cela, dis-je, fut personnifié. Un merveilleux qui faisoit tomber sous les sens ce qui même eût échappé à l'intelligence la plus subtile, ne pouvoit manquer de saisir, de captiver l'esprit humain : on ne connut bientôt plus d'autres idées que ces images allégoriques. Toutes les affections de l'âme, presque toutes ses perceptions prirent une forme sensible : l'homme fit des hommes de tout ; on distingua les idées métaphysiques aux traits du visage ; chacune d'elles eut un symbole, au lieu d'une définition ; & ce fut sur la convenance de l'image avec son objet que fut fondée la *Vraisemblance*.

On vient de voir toute la Philosophie animée par la fiction, & l'univers peuplé d'une multitude innombrable d'êtres d'une nature analogue à celle de l'homme. Rien de plus favorable aux arts, & surtout à la Poésie. La Mythologie, sous ce point de vue, est l'invention la plus ingénieuse de l'esprit humain.

Mais il eût fallu que le systême en fût composé par un seul homme, ou du moins sur un plan suivi. Formé de pièces prises çà & là, & qu'on n'a pas même eu soin d'ajuster l'une à l'autre, il ne pouvoit manquer d'être rempli de disparates & d'inconséquences; & cela n'a pas empêché qu'il n'ait fait les délices des peuples, & long-temps l'objet de leur adoration: *Quod finxere timent* (Lucrèce): tant la raison est esclave des sens! Mais aujourd'hui que la Fable n'est plus qu'un jeu, nous lui passons, hors du Poème, toutes ses irrégularités, pourvu qu'au dedans tout ce qu'on nous présente se concilie & soit d'accord.

J'ai distingué ailleurs la fiction simple

& l'allégorie. Je ne ferai que rappeler ici en peu de mots leur différence & leur emploi. L'une embrasse tous les êtres fantastiques qui ont pris la place des causes naturelles, ou qui sont venus à l'appui des vérités morales. Jupiter, Neptune, Pluton ne sont pas donnés pour des symboles, mais pour des personnages aussi réels qu'Achille, Hector, & Priam ; ils ne doivent donc être employés que dans les sujets où ils ont leur vérité relative aux lieux, aux temps, à l'opinion. Les temps fabuleux de l'Egypte, de la Grèce, & de l'Italie ont la Mythologie pour histoire ; l'idée du Minotaure est liée avec celle de Minos ; & lorsque vous voyez Philoctète, vous n'êtes point surpris d'entendre parler de l'apothéose d'Hercule comme d'un fait simple & connu. Les sujets pris dans ces temps-là reçoivent donc *la Mythologie* ; mais il n'est pas permis de la transplanter, & s'il s'agit de Thémistocle ou de Socrate, elle n'a plus lieu. Il en est de même des sujets pris dans l'histoire du *Latium* :

Enée, Iule, Romulus lui-même, est dans le systême du merveilleux ; après cette époque, l'Histoire est plus sévère, & n'admet que la vérité.

Ce que je dis de la Fable doit s'appliquer à la Magie : il n'y a que les sujets pris dans les temps où l'on croyoit aux enchanteurs, qui s'accommodent de ce systême : il convenoit à la *Jérusalem délivrée* ; il n'eût pas convenu à *la Henriade*.

Lucain s'est conduit en homme consommé, lorsqu'il a banni de son poème le merveilleux de la Fable. Si l'on eût vu l'Olympe divisé entre Pompée & César, comme entre les grecs & les troyens, cela n'eût fait aucune illusion. Il seroit encore plus absurde aujourd'hui de mettre en scène les Dieux d'Homère dans les révolutions d'Angleterre ou de Suède. Mais combien plus choquant est le mélange des deux systêmes, tel qu'on le voit dans quelques-uns des poètes italiens ! Il n'y a plus de merveilleux absolu pour les sujets modernes que ce-

lui de la religion, & je crois avoir fait sentir combien l'usage en est difficile.

Comme la Féerie n'a jamais été reçue; elle ne peut jamais être sérieusement employée; mais elle aura lieu dans un poème badin. Il en est de même du merveilleux de l'Apologue. Cependant, j'oserai le dire, il y a, dans les mœurs & les actions des animaux, des traits qui tiennent du prodige, & qui ne sont pas indignes de la majesté de l'Epopée. On en cite des exemples de fidélité, de reconnoissance, d'amitié, qui sont pour nous de touchantes leçons. Le chien d'Hésiode, qui accuse & convainc Ganitor d'avoir assassiné son maître; celui qui découvre à Pyrrhus les meurtriers du sien; celui d'Alexandre, auquel on présente un cerf pour le combattre, puis un sanglier, puis un ours, & qui ne daigne pas quitter sa place; mais qui, voyant paroître un lion, se lève pour l'attaquer, « montrant manifestement, dit Montaigne; qu'il déclaroit celui-là seul digne d'entrer en combat avec lui »;

le lion qui reconnoît dans l'arêne l'esclave Androdus qui l'avoit guéri, ce lion, qui lèche la main de son bienfaiteur, s'attache à lui, le suit dans Rome, & fait dire au peuple qui le couvre de fleurs, *Voilà le lion hôte de l'homme, voilà l'homme médecin du lion*; ce qu'on atteste des éléphans; ce qu'on a vu du lion de Chantilli; ce que tout le monde fait de l'instinct belliqueux des chevaux; enfin ce qui se passe sous nos yeux dans le commerce de l'homme avec les animaux qui lui sont soumis, donneroit lieu, ce me semble, au merveilleux le plus sensible, si on l'employoit avec goût. Le chien d'Ulysse en est un exemple; & malheur à l'homme froid pour qui ce trait touchant n'auroit pas assez de noblesse.

A l'égard de l'allégorie, comme elle n'est pas donnée pour une vérité absolue & positive, mais pour le symbole & le voile de la vérité, si elle est claire, ingénieuse, & décente, elle est parfaite; mais il faut avoir soin qu'elle s'accorde avec le systême que l'on a pris. On peut

par-tout diviniser la Paix : mais cette idée charmante, qui en est le symbole (les colombes de Vénus faisant leur nid dans le casque de Mars), seroit aussi déplacée dans un sujet pieux, que l'étoit, dans l'église des célestins, le groupe des trois Grâces. L'allégorie des passions, des vices, des vertus, &c, est reçue dans l'Epopée, quel que soit le lieu & le temps de l'action ; elle est aussi admise sur la scène lyrique : mais l'austérité de la Tragédie ne permet plus de l'y employer. Eschyle introduit en personne la Force & la Nécessité ; le Théâtre françois n'admet rien de semblable.

Mais, soit en récit, soit en scène, l'Allégorie ne doit être qu'accidentelle & passagère, & sur-tout ne jamais prendre la place de la passion, à moins que le poète, par des raisons de bienséance, ne soit obligé de jeter ce voile sur ses peintures. L'auteur de *la Henriade* a employé cet artifice ; mais Homère & Virgile se sont bien gardés de faire des personnages allégoriques de la colère

d'Achille & de l'amour de Didon. Le mieux est de peindre la passion toute nue & par ses effets, comme dans la Tragédie. Toutes les fois que la nature est touchante & passionnée, le merveilleux est au moins superflu.

Au reste, le grand art d'employer le merveilleux est de le mêler avec la nature, comme s'ils ne faisoient qu'un seul ordre de choses, & comme s'ils n'avoient qu'un mouvement commun. Cet art d'engrener les roues de ces deux machines & d'en tirer une action combinée, est celui d'Homère au plus haut degré. On en voit l'exemple dans l'Iliade. L'édifice du poème est fondé sur ce qu'il y a de plus naturel & de plus simple, l'amour de Crysès pour sa fille. On la lui a enlevée; il la redemande, on la lui refuse; elle est captive d'un roi superbe, qui rebute ce père affligé. Crysès, prêtre d'Apollon, lui adresse ses plaintes. Le dieu le protège & le venge; il lance ses flèches empoisonnées dans le camp des grecs. La contagion s'y répand, & Calcas an-

nonce que le dieu ne s'appaisera que lorsqu'on aura réparé l'injure faite à son ministre. Achille est d'avis qu'on lui rende sa fille : Agamemnon, à qui elle est tombée en partage, consent à la rendre ; mais il exige une autre part au butin. Achille indigné lui reproche son avarice & son ingratitude. Agamemnon, pour le punir, envoye prendre Briséis dans ses tentes ; & de là cette colère qui fut si fatale aux grecs. La nature n'auroit pas enchaîné les faits avec plus d'aisance & de simplicité ; & c'est dans cet accord facile, dans cette intime liaison du familier & du merveilleux, que consiste la *Vraisemblance.*

Quant à celle de l'action & des mœurs, *voyez* ACTION, INTRIGUE, CONVENANCES, MŒURS, UNITÉS, &c.

Fin du sixième & dernier Tome.

TABLE MÉTHODIQUE

DES

ÉLÉMENS DE LITTÉRATURE.

STYLE. Ses divers caractères, & ses qualités essentielles & relatives. Tom. VI. *page* 189

Usage. Etendue & limites de son autorité. Il tend à ruiner la langue. T. VI. 406

Analogie du style, en lui-même & dans ses rapports. T. I. 202

Ton. Le bon *ton* ne devroit être que le bon goût mis en pratique. T. VI. 253

Convenances. Il en est d'immuables, il en est de changeantes. Les beaux sujets sont ceux dont l'effet dépend des *convenances* immuables. T. I. 211

Bienséances. Elles tiennent aux mœurs locales. En observant les convenances, on peut blesser les *bienséances* : le goût consiste à les accorder. T. I. 366

Vérité relative. C'est elle, & non la *vérité* absolue, qu'il faut consulter dans le style & dans la peinture des mœurs. T. VI. 449

Sublime. Le vrai *sublime* est dans la pensée, dans le sentiment, dans l'image. Le mérite de l'ex-

pression est de le rendre tel qu'il est, sans l'outrer & sans l'affoiblir. Tome VI, *page* 223

Simple. Loin d'être opposé au sublime, il lui est analogue, & rien ne sympathise tant que le sublime dans la pensée & le *simple* dans l'expression. T. VI. 140

Tempéré. Il admet des parures que le simple néglige & que le sublime dédaigne. T. VI. 246

Brillant. Son caractère est dans la pensée & dans l'expression. Tom. I. 391

Gracieux. Il est tel, sur-tout, par les images. Tom. IV. 11

Familier. Il tient le milieu entre le langage populaire & le style héroïque. C'est à lui qu'appartiennent les nuances fines & délicates de l'expression. Tom. III. 403

Marotique. Son caractère est la naïveté. La Fontaine est le seul poète qui ait excellé en l'imitant. Tom. IV. 334

Ampoulé. Style où la parole excède la pensée, exagère le sentiment. Tom I. 184

Diffus. En quoi il diffère de *lâche* & de *prolixe*. Tom III. 1

Bas. Le haut style n'exclut que la *bassesse* de convention. Il admet, en l'ennoblissant, ce qui n'est *bas* que de sa nature. Tom. I. 324

Burlesque. Comme il y a de bons & de mauvais bouffons, il y a un bon & un mauvais *burlesque*. Tom. I. 394

Jargon. Il est placé lorsqu'il imite : c'est l'usage qu'en a fait Molière. T. IV. 286

Elégance. Réunion de toutes les grâces du style. Tom. III. 89

Aménité. Douceur accompagnée de politesse & de grâce, dans le style comme dans les mœurs. Tom. I. 152

Noblesse. Le style *noble* est composé du familier & de l'héroïque. Tom. 4. 504

Chaleur. La *chaleur* du style en est l'ame & la vie. C'est comme la *chaleur* naturelle du sang. Tom. II. 74

Abondance. Celle du style suppose celle des sentimens & des idées ; sans quoi elle n'est pas richesse, elle n'est qu'ostentation. Tom. I. 1

Finesse. En quoi elle diffère de la délicatesse. Tom. III. 459

Délicatesse. Celle de l'expression consiste à imiter celle du sentiment, ou à la ménager : ce sont là ses deux caractères. Tom. II. 392

Affectation. Manière étudiée de s'éloigner du naturel : celle d'un écrivain n'est pas celle d'un autre. Tom. I. 81

Mouvemens du style. Ils doivent répondre à ceux de l'ame. Action de l'ame comparée au *mouvement* des corps. T. IV. 437

Figures de mots & de pensées. *Figures de pensées*, toutes réunies dans un exemple, pris dans le langage du peuple. Tom. III. *page* 452

Apostrophe. Le plus fréquent & le plus animé des mouvemens oratoires. Tom. I. 242
Ironie. Le style héroïque l'admet comme le style familier. Tom. IV. 278
Image. Elle suppose une ressemblance. Quelle ressemblance peut-il y avoir entre une idée métaphysique, ou une affection morale, & un objet matériel ? Ce principe d'analogie éclaire le choix des images. Tom. IV. 151
Comparaison oratoire & poétique. L'une fait preuve & l'autre ornement. Dans quels genres la Poésie abonde en *comparaisons*, dans quels genres elle en est sobre. Tom. II. 180
Allusion. Finesse de pensée & de langage. Rapport indiqué d'un seul trait. Tom. I. 135
Application. Plus le nouveau sens dans lequel on emploie une citation, un passage, est éloigné de son sens primitif, plus l'*application* en est ingénieuse, lorsqu'elle est juste. T. I. 251
Epithète. L'*adjectif* est de nécessité, l'*épithète* est de luxe. Mais ce luxe a ses bornes. L'*épithète* qui dans le style ne contribue à donner à la pensée ni plus de beauté, ni plus de force, ni plus de grâce, est un mot parasite. Exemple d'*épithètes* bien ou mal employées. T. III. 238
Hyperbole. Elle a sa mesure; & la mesure fait sa justesse. Tom. IV. 132
Antithèse. Elle est naturelle & convenable à tous les styles. L'abus seul en est vicieux. T. I. 235

Pointe (ou jeu de mots), permise si elle est fine & juste. Tom. V. 458

HARMONIE DU STYLE. Elle résulte du son & du nombre. La source en est dans les élémens physiques d'une langue. Analyse de ces élémens. Si la prose françoise est susceptible d'*harmonie*, & jusqu'à quel point. Tom IV. 24

Prosodie. La langue françoise a la sienne. Tom. V. 536

Nombre. Ce qu'il étoit dans les langues anciennes, ce qu'il peut être dans la nôtre. Tom. IV, 511

Accent. Modulation naturelle de la parole. *Accent* prosodique & *accent* oratoire. Si dans les langues anciennes l'un étoit invariable & l'autre changeant, comment s'accordoient-ils ? Dans notre langue, l'*accent* prosodique est mobile, & cède à l'*accent* oratoire. Tom. I. 25

Période. Style *périodique* dans les langues anciennes. L'inversion lui étoit favorable ; mais sans l'inversion il peut encore avoir du nombre & de la majesté. Tom. V. 227

Articulation. C'est dans le mécanisme de la parole que se trouvent les élémens de la prosodie d'une langue & de la mélodie dont elle est susceptible. Tom. I. 281

Nasale. Différence de la *nasale* ancienne & de la nôtre. C'est une erreur de croire que le son *nasal*, lorsqu'il est pur, soit désagréable à

l'oreille. Nos *nasales* contribuent sensiblement à l'harmonie de notre langue. Tom. IV. 499

Grave. Le caractère de la voyelle *grave*, dans notre langue, n'est pas l'abaissement, mais le volume du son. Tom. VI. 11

Muet. Quoique le son de l'*e muet* soit de toutes les langues, il n'est écrit & n'est compté pour voyelle que dans la nôtre. Il répond à la finale brève & *tombante* des italiens. Est-il aussi défavorable qu'on le dit à notre Poésie lyrique? T. IV. 454

Vers, métrique & rhytmique. A quel point nos *Vers* rhythmiques peuvent s'assimiler aux *Vers* métriques des anciens. Tom. VI. 458

Alexandrin. Vers héroïque françois. T. I. 116

Rime. Le vers métrique s'en passoit. le vers rhythmique en a eu besoin. Causes du plaisir que nous fait la *rime*. T. VI. 110

Blancs. (*Vers*) La paresse les a inventés. Dans aucune langue ils ne sont métrique. Tom. I. 371

Prosaïque. Vers prosaïque. En quoi consiste ce défaut. Tom. V. 529

Césure. Dans les vers anciens le sens n'étoit pas suspendu à la *Césure*, comme il l'est à notre hémistiche. Tom. II. 21

Hiatus. On l'a exclu de nos vers sans distinction; & on a eu tort. T. IV. 66

Dactyle. Rare dans notre langue, mais suppléé par l'anapeste. Tom. II. 276

Anapeste. Le caractère de ce nombre change au gré de l'expression. Tom. I. *page* 215
Distique. Les vers accouplés par *distiques* ont une marche lente, monotone, & contrainte. Les grands poètes n'écrivent pas ainsi. T. III. 11
Licence. Irrégularité de langage, permise au poète en faveur de la mesure, de la rime, ou de l'élégance. T. VI. 306

POÉSIE. Histoire naturelle de la *Poésie*, considérée comme une plante. Tom. V. 297
Poétique. Quels sont les ouvrages anciens & modernes où sont tracées les règles de la Poésie. Tom. V. 429
Poète. Son caractère, ses talens, ses études, d'après l'idée essentielle de la Poésie. Tom. V. 404
Génie. En quoi il diffère du talent. Fonctions de l'un & de l'autre. T. IV. 1
Imagination. Faculté de l'ame qui rend les objets présens à la pensée. Dans quels sens elle est créatrice. Tom. IV. 187
Enthousiasme. Il réside dans l'imagination & dans l'ame. Tom. III. 203
Eloquence poétique. L'art de rendre la feinte & le mensonge vraisemblables & intéressans. T. III. 361
Invention. Elle embrasse les faits & les possibles. *Inventer*, c'est combiner diversement ce qui se passe, ou peut se passer au milieu de nous, autour de nous, & en nous-mêmes. T. IV. 247

Plan. Ordonnance, diſpoſition, premiers linéamens du deſſein d'un ouvrage. Il en circonſcrit l'étendue, marque la diſtribution & l'emplacement de ſes parties, leur rapport, leur enchaînement. Ce doit être le premier travail du poète, de l'orateur, de tout homme qui ſe propoſe de faire un tout qui ait de l'enſemble & de la régularité. Tom. V. 287

Attention. Elle donne à l'eſprit une fécondité ſurprenante & ineſpérée : c'eſt le plus grand ſecret de l'art, le plus grand moyen du génie. T. I. 286

Fiction. Ses quatre genres : le parfait, l'exagéré, le monſtrueux, & le fantaſtique. Tom. III. 425

Merveilleux naturel & ſurnaturel. Chaque hypothèſe, ou ſyſtême poétique, a ſon *merveilleux* ſurnaturel, qu'il ne faut jamais déplacer. T. VI. 362

Vraiſemblance. Dans l'extraordinaira & dans le merveilleux, elle dépend des proportions & de l'identité du compoſé poétique. T. VI. 500

Illuſion. L'*illuſion* que font les arts ne doit jamais être complète. Ce n'eſt donc pas la reſſemblance exacte, mais la reſſemblance embellie qu'on demande à l'imitateur. Tom. IV. 138

Beau. Ses caractères dans la natuie & dans l'imitation. Tom. I. 329

Bonté. Dans la nature & dans les arts. *Bonté* morale. *Bonté* poétique. Tom. I. 380

Intérêt. Affection de l'ame qui lui eſt chère & qui l'attache à ſon objet. *Intérêt* de l'art. *Intérêt* de la chofe. Moyens de rendre *intéreſſante* la nature phyſique & ſon imitation. T. IV. *pag.* 215

Mœurs. Inclinations & affections de l'ame. Naturel modifié par l'habitude, différemment ſelon les climats, l'âge, le ſexe, les conditions, les ſituations de la vie. T. IV. 378

Pathétique. Direct ou indirect : ſes deux manières d'agir ſur l'ame. Tom. V. 191

EPOPÉE. Tragédie en récit. En quoi l'*Epopée* & la Tragédie ſe reſſemblent, en quoi elles diffèrent du côté de l'action & du côté du ſtyle. Tom. III. 264

Fable, Tiſſu de l'action épique ou dramatique. Tom. III. 398

Action progreſſive & finale. L'une eſt un combat, l'autre un événement. L'*action* épique ou dramatique eſt un problême dont le dénouement eſt la ſolution. Tom. I. 46

Intrigue. Diſpoſition des cauſes & des obſtacles, ou de deux forces oppoſées, qui dans l'action tendent en ſens contraire à produire l'événement. Tom. IV. 229

Expoſition. Enoncé du ſujet & de l'état des choſes avant que l'action commence. Tom. III. 341

Narration. Ses objets ſont d'inſtruire, de perſuader, d'émouvoir, ſoit d'étonnement, ſoit de

crainte, soit de compassion. De là toutes ses règles. Tom. IV. pag. 466
Description. Elle est à l'Epopée ce que la décoration & la pantomime sont à la Tragédie. Tom. II. 445
Définition. En Poésie *définir* c'est peindre. T. II. 353
Esquisse. En Poésie, peindre c'est *esquisser.* T. III. 311
Situation. Dans le pathétique, état des choses, dans lequel, en supposant même les Acteurs muets, on seroit ému de leur péril ou de leur peine. Tom. II. 353
Révolution. Changement de fortune dans les deux sens. Tom. VI. 39
Dénouement. Evénement qui termine l'action. Tom. II. 420
Achevement. Solution des doutes que peut laisser le dénouement. Tom. I. 35
Moralité. Impression salutaire qu'un Poème laisse dans l'ame. Tom. IV. 427

TRAGÉDIE. Ses deux genres, l'ancien & le moderne : l'un ayant son mobile au dehors, l'autre au dedans de l'action, & dans les ressorts du cœur humain. Tom. VI. 282
Action. Intéressante, progressive, de plus en plus vive & pressée, & incertaine jusqu'à la fin. Tom. I. 46

Exposition. En action. Elle doit réunir les trois convenances du lieu, du temps, & des personnes. Tom. III. *pag.* 341

Intrigue. Combinaison de circonstances & d'incidens d'où résulte l'incertitude, la curiosité, l'inquiétude, l'espérance, & la crainte. (Comme ci-devant.) Tom. IV. 229

Situation. (Comme ci-devant.) Tom. VI. 146

Acte. Un degré, un pas de l'action. Chaque *acte* doit être marqué par une situation nouvelle. Tom. I. 38

Entr'acte. Vide. L'un des plus précieux avantages du théâtre moderne. Tom. III. 215

Dialogue. Il doit cheminer comme l'action. Quatre formes de scène par rapport au *dialogue.* Tom. II. 481

Mœurs. De violentes passions & de grands caractères, diversement combinés ensemble, forment les *mœurs* de la Tragédie. Passions moins violentes dans l'Epopée. Tom. IV. 378

Intérêt. La vérité dont notre ame est émue, comme elle se plaît à l'être, est celle qu'il faut imiter. Tom. IV. 215

Unités d'action, d'intérêt, de temps, de lieu; en quoi elles consistent. Tom. VI. 372

Eloquence poétique. L'*Eloquence* des passions est l'ame de la Tragédie. Tom. III. 161

Dénouement. La fortune du personnage intéressant est comme un vaisseau battu par la tempête. Il

arrive au port, ou il fait naufrage. Voilà le *dénouement*. Tom. II. pag. 420

Catastrophe. Funeste aux bons ou aux méchans. Laquelle est préférable? Tom. II. 16

Déclamation théâtrale. Ce qu'elle a été & ce qu'elle doit être. Tom. II. 299

Décoration. Anciens vices de nos théâtres du côté des *décorations*. Changemens arrivés depuis. Tom. I. 342

Chœur. Tantôt bien, tantôt mal employé dans la Tragédie grecque : banni de la nôtre ; pourquoi. Tom. II. 117

Drame. Tragédie populaire. Il peut avoir sa bonté morale & poétique ; mais quand & comment? Tom. III. 27

Pantomime. Spectacle attrayant & pernicieux pour le goût. Tom. V. 154

Parodie. Genre facile, méprisable, & nuisible Tom. V. 169

COMÉDIE. Le prestige de l'art est d'y cacher l'art. Histoire de la *Comédie* ancienne & moderne, ses divers caractères, selon les mœurs des diverses nations. Tom. II. 238

Comique de caractère, de situation, d'intrigue. Noble, bourgeois, bas, villageois. T. II. 169

Plaisant. En quoi il diffère du comique. Quelle est dans la nature la cause de l'impression qu'il fait sur nous. La sottise est comique ; la bêtise

eſt *plaiſante*. Tom. V. *page* 268

Prologue. Expoſé de l'action directement adreſſé au public. En uſage chez les anciens. Rebuté des modernes, & avec raiſon. Tom. V. 512

Intrigue. Tout doit s'y paſſer comme dans le cours de la vie commune. Tome IV. 229

Situation. Etat des choſes qui feroit rire quand les perſonnages ſeroient muets. Tom. IV. 146

Dialogue. Très-naturel chez les anciens. Gâté chez les modernes par le faux bel eſprit. Excellent dans Molière. Tom. II. 481

Mœurs. C'eſt de la vérité des *mœurs* que le Comique tire ſa force ; & c'eſt de leur étude aſſidue & approfondie que le poète doit ſe nourrir. Tom. IV. 378

Portraits. Rien de plus commun dans nos Comédies, & bien ſouvent rien de plus froid. C'eſt l'action qui doit peindre. Tom. V. 459

Dénoûment. Son mérite éminent eſt d'achever le tableau par un coup de force qui rende encore plus ridicule le perſonnage qu'on a joué. T. II. 420

Farce. La honte du théâtre. Le Comique de la populace. Tom. III. 413

Sotiſe ou *Sotie*. Première ébauche de la Comédie ſur notre Théâtre. Tom. VI. 155

Arlequin. Exemple des ſingularités de caractère, d'où les italiens ont tiré leur comique. Tom. I. 264

Parterre. Assis ou debout. Inconvéniens & avantages de l'un & de l'autre. Tom. V. page 175
Cabale. Espèce de ligue pour ou contre l'auteur de la pièce qu'on donne au théâtre. On peut juger des lumières d'un siècle par le plus ou moins d'ascendant qu'elle a sur l'opinion publique. Tom. II. 1

LYRIQUE. Poésie réellement chantée chez les grecs & du temps de nos anciens bardes, mais fictivement chez les romains, ainsi que parmi nous. Tom. IV. 311
Ode. Ancienne. Moderne. L'enthousiasme est son caractère, mais le délire même en doit être réglé. Tom. V. 1
Strophe. Diverses formes de la *strophe* ancienne. Tom. VI. 176
Stance. Diverses formes de la *stance* françoise. tom. VI. 158
Hymne. Quel devroit être son caractère : l'onction ou la sublimité. Tom. IV. 129
Cantique. Ceux de Moïse, modèle du sublime. Celui de David sur la mort de Jonathas, modèle du style touchant. Extrait de celui de Salomon. Tom. II. 6
Dithyrambe. Consacré dans la Grèce au culte de Bacchus. Dédaigné par les romains, étranger pour nous, sans objet & sans vraisemblance. Tom. III. 13

Anacréontique. La grâce en eſt le caractère. Tout y reſpire l'enjouement ou la volupté. Il eſt naturel aux françois comme aux grecs. T. I. *p.* 190

Chanſon. L'amour, le vin, la galanterie, la gaîté nous ont donné une foule de *Chanſons* agréables. Tom. II. 84

Brunette. Chanſon amoureuſe d'un caractère ſimple & communément villageois. Tom. I. 393

OPÉRA. Ses deux genres, l'un pris dans la ſimple nature comme la Tragédie, l'autre pris dans l'un des ſyſtêmes du merveilleux. Leurs avantâges réciproques & le moyen de les concilier. Tom. V. 47

Chant. Tous les arts demandent des licences, à condition de donner des plaiſirs. La Poéſie demande à parler en vers, la Muſique à parler en *chant.* A quelles conditions lui eſt accordée cette licence. Tom. II. 93

Récitatif. La partie de la ſcène lyrique dont le chant doit le plus approcher de la ſimple déclamation. Tom. VI. 1

Air. La partie de la ſcène lyrique dont le chant doit avoir le plus de mélodie. L'*Air* eſt une période muſicale qui a ſon deſſein, ſa ſymétrie, ſon enſemble, ſon unité. C'eſt au poète à le deſſiner. Tom. I. 93

Ariette. Air léger & brillant. Tom. I. 260

Duo. C'eſt un dialogue concis & rapide, où

les deux voix se réunissent par intervalle, & qui est susceptible d'un chant régulièrement dessiné. La nature en marque la place, en indique la forme, & en donne le caractère. T. III. p. 48

Chœur d'Opéra. Sa forme n'est jamais plus naturelle ni plus favorable à la Musique que lorsqu'elle est la même que celle du duo. T. II. 127

Prologue d'Opéra. Inventé par la flatterie. Quinault sut l'ennoblir. Tom V. 512

Canevas. Vers que le poète ajuste quelquefois à un chant donné, pour complaire au musicien. Tom. II. 4

Concert spirituel. Spectacle très-éloigné de la perfection dont il est susceptible. Moyens qu'il auroit d'en approcher. Tom. II. 196

DIDACTIQUE. Le but du Poëme *didactique* est d'instruire. Son moyen est de plaire, &, s'il le peut, d'intéresser. Tom. II. 493

Descriptif. Décrire pour décrire, sans objet, sans dessein; genre moderne, mauvais genre. Il faut l'associer à l'épique ou au didactique. T. II. 440

Epître. Elle prend le ton de son sujet, & s'élève ou s'abaisse selon les convenances. T. III. 250

Epître dédicatoire. Elle a usé toutes les formules d'adulation, il ne lui reste plus qu'à être noble & simple. Tom. III. 263

Satire. En discours ou en action, & l'une & l'autre personnelle, ou générale. Celle-ci inno-

cente & permise, celle-là odieuse & souvent criminelle. Tom. VI. page 124
Conte. Il est en petit à la Comédie ce que le Poème épique est à la Tragédie : alors il a le nœud & le dénouement d'une action comique. Mais ce n'est souvent que le récit très-simple d'un fait ou d'une circonstance qui a donné lieu à un mot plaisant. Tom. II. 200
Dialogue philosophique & sophistique. Bon usage & abus de l'esprit. Tom. II. 476

EGLOGUE. Imitation des mœurs champêtres dans leur plus agréable simplicité. Tom. III. 68
Bergerie. Genre trop foible & trop froid pour soutenir l'action théâtrale. Racan l'a dénaturée & n'en a rien fait d'intéressant. Tom. I. 363

ELÉGIE. Elle a trois caractères : le passionné, le tendre, & le gracieux. Tom. III. 102
Elégiaque. Vers *élégiaques.* Poètes *élégiaques.* Caractère d'Ovide, de Tibulle, & de Properce. Tom. III. 97

ALLÉGORIE. L'apologue enveloppe la vérité qu'il enseigne. L'*allégorie* la fait sentir à chaque trait par la justesse de ses rapports. Elle est transparente comme l'image. Tom. I. 120
Allégorique. Dans leur origine presque toutes les

divinités de la fable ont été *allégoriques*. Mais celles qui dans la croyance ont eu une existence idéale, sont mises, dans l'ordre du merveilleux, au nombre des réalités. Tom. I. *pag.* 133

Fable, *apologue*. Son artifice consiste à déguiser la sagesse sous un air de naïveté. C'est le secret de La Fontaine, que La Motte n'a point connu. Tom. III. 368

Enigme. Le jèu de l'*Enigme* consiste à proposer, dans une certaine obscurité, un nombre de rapports d'idées à démêler & à saisir. Tom. III. 187

Embléme. Petit tableau qui exprime allégoriquement une pensée. Tom. III. 181

Symbole. Signe relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée : relation tantôt réelle, tantôt fictive & de convention. Tom. VI. 237

Devise. Trait de caractère exprimé en peu de mots, quelquefois seuls, souvent accompagnés d'une figure symbolique. Tom. II. 460

EPIGRAMME. Elle a, comme les grands poèmes, une espèce de nœud & une espèce de dénouement, & comme eux, elle se dénoue tantôt par une suite naturelle de la pensée, tantôt par une révolution inattendue dans le sens. T. III. 221

Epitaphe. Inscription sur la tombe des morts. C'est communément un trait de louange ou de morale, ou de l'un & de l'autre. Tom. III. 232

Bouquet. Petite pièce de vers adressée à une per-

sonne le jour de sa fête. La délicatesse ou la gaîté en est le caractère. La fadeur en est le défaut. Tom. I. *page* 388

Ballade. Petit Poème régulier composé de trois couplets & d'un envoi. Elle a passé de mode, ainsi que le Rondeau, le Virelai, le Sonnet, &c., & c'est dommage, T. I. 289

ELOQUENCE. La faculté d'agir sur les esprits & sur les ames par le moyen de la parole. Sur les esprits, c'est le talent d'instruire; sur le ames, c'est le talent d'intéresser & d'émouvoir: pour l'un & l'autre, résistance à vaincre. De là ses règles pour l'emploi de ses forces & l'usage de ses moyens. Tom. III. 123

Rhétorique. Théorie de l'art de persuader, dont l'Eloquence est la pratique. L'Eloquence s'enseigne-t-elle? & par quelle méthode se doit-elle enseigner? Tom. VI. 48

Déclamation rhétorique. Ce mot exprime une fausse éloquence: chez les grecs c'étoit l'art des sophistes. A Rome, la *déclamation* étoit l'apprentissage des orateurs. Elle avoit son utilité. Parmi nous cette éloquence oiseuse s'est introduite jusques dans la Poésie. T. II. 290

Déclamation oratoire. On appelle ainsi l'action de l'orateur & son expression dans les traits du visage, dans le geste, & dans la voix. T. II. 278

Délibératif. L'un des trois genres d'Eloquence que

les Rhéteurs ont distingués, celui où il s'agit de faire prendre à un peuple une résolution ou de le détourner de celle qu'il a prise. T. II. page 370
Démonstratif. Genre d'éloquence qui a pour objet la louange ou le blâme. Tom. II. 399
Judiciaire. Genre d'éloquence où le juste & l'injuste sont discutés contradictoirement devant un tribunal qui doit en décider. Tom. IV. 289
Barreau. Quel est le genre de l'éloquence qui lui convient. Lui est-il permis d'être pathétique? Lui est-il permis d'employer toute espèce de moyens? Tom. I. 293
Chaire. Eloquence de la *Chaire.* Eloquence morale. La Religion lui a élevé, non pas une tribune, mais un trône. Idée du ministère qu'elle y exerce. Son objet, ses moyens, ses divers caractères. Tom. II. 25
Oraison funèbre. Ce quelle fut chez les anciens, ce qu'elle est parmi nous, ce que'lle devroit être. Tom. V. 114
Harangue. Les meilleures sont celles que le cœur a dictées. C'est à lui seul qu'il est réservé d'être éloquent en peu de mots. T. IV. 12
Orateur. Pour s'en former une idée complète, il faut considérer ses mœurs, ses talens, ses lumières Tom. V. 127
Question. Objet de doute, sujet de la discussion, de la contestation oratoire. Etat de la *question* géné-

rale ou particulière. Tom. V. *page* 542

Invention oratoire. Les rhéteurs en ont fait le grand objet de leurs leçons; & dans ce qu'ils ont appelé *loca*, ils ont indiqué tous les moyens communs de l'Eloquence. Mais sa source la plus feconde, c'est le sujet même, la cause, la question qu'elle doit agiter. Tom. IV. 247

Division. Si dans son sujet l'orateur est obligé d'en chercher une, c'est un signe infaillible qu'il n'en a pas besoin. Tom. III. 16

Narration oratoire. Trois qualités lui sont essentielles, la brieveté, la clarté, & la vraisemblance. Tom. IV. 495

Amplification. Manière de s'exprimer qui agrandit les objets ou qui les diminue. *Amplifier*, ce n'est pas donner aux choses une grandeur fictive, mais toute leur grandeur réelle, & dans ce sens-là c'est un des grands moyens de la Poésie & de l'Eloquence. Travail qui passe les forces d'un écolier. Tom. I. 154

Chrie. Sorte d'amplification que l'on donne à composer dans les colléges. C'est le chef-d'œuvre de la pédanterie. Tom II. 132

Exorde. Se rendre l'auditeur favorable, attentif, docile, est spécialement l'office de l'*exorde*. Tom. III. 315

Preuve. Dans un discours qui tend à persuader ou à dissuader l'auditeur, la *preuve* est l'emploi des moyens propres à opérer l'effet qu'on se propose. Tom. V. 480

Péroraison. Lorsqu'il s'agit d'intéresser & d'émouvoir, la *péroraison* est une partie essentielle du discours : c'est là que se déploient les grands ressorts de l'Eloquence. Tom. V. *page* 240

Insinuation. Tour d'éloquence pour amener l'auditeur insensiblement à son but. T. IV. 212

Définition. C'est un champ vaste pour l'Éloquence. Ce que c'est que *définir* en orateur. Tom. II. 353

Description oratoire. Elle ne se borne pas à caractériser son objet ; elle en présente le tableau dans ses détails les plus intéressans, avec les couleurs les plus vives. Tom. II. 445

Portrait. Différence du *portrait* oratoire & de l'historique. Tom. V. 459

Pathétique. (Comme ci-devant.) Tom. V. 191

Mouvemens du style. (Comme ci-devant.) T. IV. 437

HISTOIRE. Sa naissance, ses progrès, son objet, ses divers caractères, les vices qu'elle a contractés, les divers styles dont elle est susceptible. Tom. IV. 71

Mémoires. Peu de gens ont droit de faire un livre de leurs *mémoires.* Différence de ce genre d'écrire avec celui de l'histoire. Exemples bons & mauvais dans ce genre. Tom. IV. 336

Direct. On appelle ainsi le langage que l'historien fait tenir aux personnages qu'il met en scène.

Cette manière d'animer le récit a plus de vérité qu'on ne pense. Tom. III. page 7

Harangue historique. On donne ce nom au langage direct dont je viens de parler. Rien de plus fréquent dans l'Histoire ancienne. Dans quel cas la *harangue* est préférable au résumé indirect, & réciproquement. Tom. IV. 12

Portrait. L'histoire est de tous les genres celui auquel cette manière de rassembler les traits d'un caractère & de les dessiner avec précision, est la plus familière. Mais l'excès en est vicieux. Quels *portraits* sont intéressans, quels inutiles & importuns. Tom. V. 459

LITTÉRATURE. En quoi la *littérature* diffère de l'érudition. Tom. IV. 310

Goût. C'est ici la place de l'*Essai sur le Goût*, qui est à la suite de Bélisaire. Tom. IV de l'Edition.

Critique. On appelle ainsi ce genre d'étude à laquelle nous devons la restitution de la Littérature ancienne. Plus familièrement on appelle *Critique* un examen éclairé & un jugement équitable des productions de l'esprit humain. *Critique* dans les Sciences, *Critique* dans les Beaux-Arts, *Critique* dans les Lettres. T. II. 221

Extrait. Celui d'un ouvrage philosophique n'exige, pour être fidèle, que de la netteté & de la justesse d'esprit. Celui d'un ouvrage d'agré-

ment, s'il n'est que froidement exact, n'en donnera qu'une fausse idée. Office & devoir d'un Journaliste. Tom. III. *page* 352

Anciens. Résumé de la dispute sur les *Anciens* & sur les Modernes. Torts réciproques des deux partis. Moyens de les concilier. Tom. I. 117

Arts libéraux. Il leur a fallu des récompenses analogues à leur génie & dignes de l'encourager. Les uns s'adressent plus directement à l'ame, les autres plus particulièrement aux sens. T. I. 266

Règles. Le génie n'en doit pas être esclave, mais il ne doit pas les mépriser. La plupart de celles qu'on a données aux Lettres & aux Arts, sont de bons conseils & de mauvais préceptes. T. VI. 26

Ecole. Pépinière d'hommes que l'on cultive pour les besoins ou les agrémens de la société. De là tous les principes de l'institution, de la distribution, de la direction des *écoles*. T. III. 54

Amateur. Ses deux caractères : goût sincère & bienfaisant dans l'un, vanité importune & nuisible dans l'autre. Tom. I. 144

Imitation. Qu'est-ce qu'imiter un Ecrivain ? Est-ce le copier servilement ? Non ; c'est apprendre de lui le secret de son art, se pénétrer de son génie, & faire comme il auroit fait. L'exemple est une sorte d'inspiration que tout homme n'est pas en état de recevoir. Le premier soin doit

être, avant d'imiter, de choisir un digne modèle. Tom. IV, 197

Plagiat. Espèce de crime littéraire qu'on fait aux Gens de Lettres, lorsqu'ils emploient l'idée ou la pensée d'un autre. Ridicule de l'importance que l'on attache à ce larcin. Les grands Ecrivains, en pareil cas, ont pour eux non seulement le droit du plus fort, le droit de conquête, mais encore le droit naturel & l'intérêt public. tom. V. 256

Pastiche. Badinage littéraire où l'on prend la manière d'un Ecrivain. Les défauts sont toujours aisés à contrefaire. C'est le génie & le beau naturel qu'il n'est pas aisé d'imiter. Tom. V. 187

Fin de la Table.

00101969

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 25 June, 2016